

821
A21

Mic tratat de estetică sau lumea văzută estetic

FELIX ADERCA

II 424.978



Felix Aderca
(1891-1962)

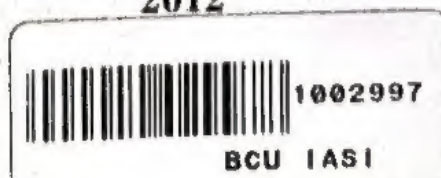
821
A21

FELIX ADERCA

652428

MIC TRATAT DE ESTETICĂ
sau
LUMEA VĂZUTĂ ESTETIC

Ediție critică, studiu introductiv, note și bibliografie
de Gabriel Nedelea



CUVÂNT ASUPRA EDIȚIEI

Felix Aderca (pseudonimul pentru Zelicu Froim Adercu) este o prezență originală în cultura română, un spirit umanist a cărui operă se întinde, strict istoric, pe mai bine de jumătate de secol, din primul deceniul al secolului al douăzecilea, până în deceniul al șaptelea. Născut la 13 / 26 martie 1891 în localitatea Puești, în actualul județ Bârlad, și trecut în neființă pe 12 decembrie 1962, la București, el este martorul a două războaie mondiale și a trei epoci culturale diferite: cea a începutului de secol XX, cea a interbelicului și cea a opresiunilor crâncene de după cel de-al doilea război mondial. Felix Aderca este reținut în istoriile literare autohtone ca poet, prozator, publicist, eseist, autor de literatură pentru copii, dar și ca un remarcabil intervievator, fiind bine-cunoscută cartea sa *Mărturia unei generații*, reeditată la Editura Aius din Craiova, în 2007.

El este prea puțin (re)cunoscut ca estetician, scrierile sale în acest sens având o circulație extrem de redusă, reeditările lipsind cu desăvârșire. *Mic tratat de estetică sau lumea văzută estetic* a avut un destin straniu, fiind mușamalizat de capriciile istorice și de ignoranța editorilor, el a intrat într-un con de umbră lipsit de orice noimă. Nu a stârnit interes nici pentru polemicile pe care le-a iscat în epocă, de altfel aceasta fiind o temă foarte vizitată de cercetătorii români.

Tratatul... propriu-zis a apărut în 1927, în revista „Universul literar” sub direcția lui Perpessicius, și a cuprins numai prima parte din ediția de față. Ediția pe care o reluăm a apărut în volum în 1929 și conține și reacțiile și polemicile ulterioare *Tratatului*, reacții care se bucură de un spațiu mai mare decât corpusul teoretic propriu-zis, dar care vin să întregască viziunea estetică a lui Aderca. El își creează și își aplică principiile estetice analizând scriitori români și europeni moderniști. Pentru început va cădea în confuzia *symbolism* –

modernism, dar prin *poezia nouă* va lăsa, în cele din urmă, să se înțeleagă mai mult decât simbolism. Așadar, dacă ar trebui să punctăm o trăsătură determinantă a lui Aderca aceea ar fi modernitatea acestuia.

Textul a fost transcris prin păstrarea formei inițiale a redactării, fără a se interveni în conținutul acesteia. S-au operat schimbări ce vizează acordul cu normele ortografice și ortoepice în vigoare.

Singurele intervenții pe care le-am făcut sunt:

- îndreptarea tacită a greșelilor de tipar și a scăpărilor evidente;
- s-au evitat, pe cât posibil, cacofoniile;
- am păstrat, cu unele excepții nesemnificative, limbajul și forma de exprimare specifice autorului și vremii sale;
- completările și corecturile pe care le-am făcut în text sunt indicate prin paranteze drepte [];
- am păstrat notele de subsol ale autorului cu cifre arabe;
- în secțiunea *Note și comentarii* de la sfârșitul volumului sunt așezate notele și comentariile editorului numerotate cu cifre romane.

Toate acestea sunt departe de a impieta asupra textului, dându-i, pentru cititorul de azi, o mai mare fluentă și unitate redacțională.

Am plăcerea de a-i mulțumi domnului Nicolae Marinescu pentru discuțiile constructive duse cu răbdare în jurul acestei cărți. Îi mulțumesc și îi sunt recunoscător domnului Adrian Michiduță pentru încrederea pe care mi-a acordat-o desemnându-mă să realizez ideea pe care a avut-o cu reeditarea de față. În răstimpul întocmirii acestei ediții m-am bucurat de susținerea dumnealor provenită dintr-o deosebită vocație profesorală.

Cer îngăduința de a-i mulțumi bunului meu prieten Eugen Staicu pentru susținerea sa necondiționată provenită dintr-un spirit umanist pe care îl invocăm în toate discuțiile pe care le avem.

Gabriel Nedelea,
Craiova 2012

LUMEA VĂZUTĂ ESTETIC

DE FELIX ADERCA

1. Portretul unui „nostalgic al viitorului”

Dacă în secolul al XIX-lea cultura română a fost una eclectică, întâmplătoare și haotică, puținele structurări au generat totuși direcții care se vor prelungii până în perioada interbelică, atât în formele deschise spre modernitatea Europei Occidentale, cât și în cele închise într-un tradiționalism bine temperat sau habotnic, sub avatarurile sămănătorismului, poporanismului, ortodoxismului ș.a.m.d.

La finele Primului Război Mondial, energiile rămase după oroarea istorică sau generate de noile idealuri și de elanul reconstrucțiilor și a redefinirii condiției umane s-au mobilizat în cultura românească într-un umanism fără precedent, intrat în imagologia autohtonă drept o „vârstă de aur”. Indiferent de directivele ideologice din comunism sau de traiectoriile post-decembriste, intelectualitatea românească s-a raportat și se raportează la interbelic. În acest interval se întemeiază tradițiile și școlile filosofice, poetice, critice, sociologice, istorice, mentale, în genere.

În critica și teoria literară au loc primele sistematizări serioase. Se conturează doi poli în jurul binomului *tradiționalism – modernism*, formându-se grupările din jurul revistelor „Sburătorul”, unde protagoniști erau printre alții E. Lovinescu și Tudor Vianu, și „Viața românească”, avându-i în prim-plan pe G. Ibrăileanu și Mihail Ralea.

Paradoxal, abia în ultimii ani se articulează o critică a criticii, fără să fie un capitol din vreo istorie a literaturii, ci un

scop în sine, o conștientizarea a propriilor resurse nu numai în încordările hermeneutice, ci o dare de sine. Astfel, ia naștere o autoreferențialitate care nu are ca finalizare crearea unei metode, ci consolidarea ca gen literar, crearea propriei poetici.

Numai odată cu această maturizare vor fi aduse în prim plan și contribuțiile unor autori care nu s-au bucurat de conjuncturile istorice cele mai favorabile și care nu au avut autoritatea celor pe care deja i-am citat și alături de care au rămas în centru atenției: G. Călinescu, socialistul Constantin Dobrogeanu-Gherea sau cronicarul Pompiliu Constantinescu.

Dintre criticii nefavorizați de istoria literaturii, din varii motive – dar nu de ordin axiologic, i-aș aminti pe: Paul Zarifopol, Mihail Dragomirescu și Felix Aderca.

Nicolae Manolescu semnalează, în *Istoria critică a literaturii române*, că Felix Aderca a fost „perfect orientat estetic”¹, însă nu face referire la cartea pe care o aducem astăzi în prim-plan, reeditând-o la mai bine de opt decenii de la singura sa ediție: *Mic tratat de estetică sau Lumea văzută estetic* [1929]. *Tratatul...* a apărut inițial în 1927 în Revista „Universul literar” din 1927, sub direcția lui Perpessicius, fapt care i-a derutat pe exegeți, apariția fiind datată eronat atât de Manolescu, în 1921, cât și de alții, existând trei variante. Ediția propriu-zisă a apărut în 1929, așa cum este ea dată în ediția princeps din *Mărturia unei generații*, carte reeditată tot la Editura Aius, în 2008.

Așadar, apreciindu-l cu precădere pentru activitatea sa de cronicar, Manolescu îl cataloghează drept perfect orientat estetic, adăugând că „Aderca a dat în general judecăți corecte și a intuit trendul modern al literaturii de după 1900”. Mai exact, Aderca este un cronicar de anvergură, prompt, cu un simț al valorilor ieșit din comun. El scrie printre primii, dacă nu chiar primul, despre debutul lui Bacovia, scrie cu mare entuziasm despre romanul *Ion*, al lui Liviu Rebreanu, despre poezia lui

¹ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 775.

Arghezi, pe care îl consideră cel mai mare poet de după Mihai Eminescu, sintagmă care mai persistă și astăzi în critica românească.

Dar înainte de asta, Aderca se înscrie în spiritul interbelic, având o conștiință umanistă, fapt care reiese din diversitatea preocupărilor sale. Este autorul unei surprinzătoare cărți numită *Personalitatea* (1922), este poet simbolist, romancier, autor SF cu celebrul *Orașele înecate* (1936), polemist redutabil, cronicar de anvergură, un critic literar scripitor cu un fler de neîntrecut. Este intervievatorul care a dat culturii noastre cartea *Mărturia unei generații* (1929) în care a strâns interviurile cu cea mai mare parte dintre scriitorii interbelici pe care critica literară i-a canonizat ulterior.

Ion Biberi îl creionează elogios, în preambulul unui interviu, astfel: „ființa cu adeziune atât de completă la realitate, cunoscând ceea ce se petrece, citind toate cărțile care apar, înmulțindu-și laturile de contact cu lumea, mulțumită mobilității sale intelectuale, este un om care privește către viitor. Elanul neobosit al ființei lui îl proiectează mereu înainte. Felix Aderca e omul inovațiilor, anticipărilor și baricadelor. A reprezentat în cultura noastră această năzuință către depășire”². Într-adevăr aceste lucruri îl caracterizează pe Aderca, el este un „nostalgic al viitorului” nu numai atunci când scrie, printre primii, poezie simbolistă sau când scrie romane SF, ci și în eseul său *Mic tratat de estetică* sau în polemicile ulterioare.

Provocarea pe care i-o aduce Felix Aderca interbelicului este înscrierea pe orbita culturii europene. Literatura română nu mai putea să rămână romantică la începutul secolului XX chiar dacă spiritul eminescian subjugă majoritatea vocilor poetice. Ea nu putea involua spre un „tradiționalism fără tradiție”, după cum îl numește, ci șansa ei era deschiderea spre modernitate. Aderca a

² Ioni Biberi, *Lumea de mâine*, București, Editura Curtea Veche, 2001, p. 170.

înțeles încă de la început că literatura nu mai poate să fie decât modernă și a urmărit toate consecințele acestui imperativ.

Nu puține sunt momentele când autorul *Micului tratat de estetică* are concepții mai inovatoare și sincronice cu literatura europeană chiar și decât Lovinescu.

Deși nu este la fel de amplu și bine articulat ideatic și teoretic și nici pe departe de cunoscută ca *Estetica* lui Tudor Vianu, *Micul tratat de estetică* o precede și ridică o sumă de probleme de mare actualitate și astăzi prin lecturile esențiale pe care se sprijină. Poate fi extrasă din rândurile cărții o întreagă bibliografie fundamentală a problemei, ceea ce îi conferă coerență și exactitate.

2. Itinerariu în istoria esteticii

Estetica își are rădăcinile, din punct de vedere etimologic, în grecescul, αἴσθησις, *aisthēsis* = percepție, senzație, termen pentru care Francis E. Peters, în *Termenii filozofiei grecești*, identifică, de la presocratici până la Plotin, nu mai puțin de douăzeci și șapte de explicații și transformări. *Aisthēsis*-ul debutează ca o formă pervertită de cunoaștere la Parmenide, pentru ca la Empedocle să-și intre în drepturi, iar la Platon, probabil pe filiera Heraclit, *aistheta* să reprezinte nu „substanțe, ci calități” care sunt „puteri (*dynameis*) ce au capacitatea de a afecta (*poiein*) alte lucruri sau de a fi afectate (*paschein*) de ele”³. La Aristotel, „*aisthesis* este receptarea unui *eidos* sensibil fără materia sa”⁴. De fapt, Aristotel nu face decât să explice senzația în termeni fizici, aplicând doctrina *mediei*.

³ Francis E. Peters, *Termenii filozofiei grecești*, traducere de Dragan Stoianovici, ediția a III-a revăzută, București, Editura Humanitas, 2007, p. 34.

⁴ *Ibidem*, p. 35.

Relevant pentru evoluția *aísthēsis*-ului în gândirea greacă este și termenul de *aísthētón* = capabil de a fi perceput prin simțuri; obiectul simțurilor, sensibilul – opus lui noeton. Pentru doctrina platoniceă acestea nu mai sunt pe nivelul cel mai de jos al scării epistemologice, ci „sunt doar reflexe ale adevăratei realități pe care o au *eide*-le, dar dedesubtul lor se situează imaginile de imagini, umbrele, reflexiile etc.”⁵. Este interesant, în această ordine de idei, și faptul că pentru Aristotel „obiectul sensibil individual este singura realitate adevărată”, iar „unele *aístheta* sunt potrivite unor simțuri individuale, altele sunt comune”⁶.

Am insistat asupra originii termenului întrucât estetica va juca un rol foarte important de-a lungul timpului în teoria cunoașterii, cu precădere la Kant. Nu trebuie decât să amintim că în *Critica rațiunii pure*, Kant întemeiază cunoașterea, în stadiile sale cele mai profunde, originare chiar, pe „estetica transcendentă”. Deloc întâmplător termenul de *pur* va reveni și în evoluția esteticii ca „disciplină a frumosului” sau ca „știință a artei”. Kant va distinge în teoriile sale estetice între „frumusețea liberă” și „frumusețea aderentă”, iar cea din urmă este chiar frumusețea ideală. Fundamental pentru modul în care estetica avea să se dezvolte în Romantism, Kant a definit *geniul* ca „facultate a ideilor estetice”, iar „prin idei estetice el înțelege reprezentări ale imaginației pentru care nicio idee intelectuală nu este adecvată”, întrucât „există imagini accesibile geniului care se află dincolo de hotarele gândirii abstracte”⁷.

Așadar, există un lung drum pe care estetica l-a străbătut de la funcția sa în teoria cunoașterii până la a devenii o știință al cărei obiect sunt operele de artă, iar această posibilitate se afla *in nuce* încă din filosofia greacă.

⁵ *Ibidem*, p. 39.

⁶ *Idem*.

⁷ K. E. Gilbert, H. Kuhn, *Istoria esteticii*, în românește de Sorin Mărculescu, prefață de Titus Mocanu, București, Editura Meridiane, 1972, p. 304.

Dacă parcurgem o istorie a esteticii, cum este cea scrisă de K. E. Gilbert și H. Kuhn – spre exemplu, identificăm trei aspecte care definesc constituirea și statutul esteticului:

a. *heteronomie artei*, subordonată filosofiei sau mitologiei, religiei și misticii multă vreme;

b. *utilitatea esteticului*, care s-a tradus sub diferite forme: locul esteticului în cunoaștere – îndeosebi la Kant, rolul artei în societate, funcția terapeutică a artei etc.;

c. *purificarea esteticului* sau încercarea de autonomizare a sa.

Constituirea esteticii ca disciplină a fost făcută atât de filosofi, cât și de filologi și nu s-ar putea spune cine are un merit mai mare, mai ales dacă avem în vedere intelectualul romantic, un siamez cu un cap de filosof și cu unul de filolog, guvernat de subtile energii mistice și chinuit de fiori agnostici. De la „estetica germană clasică”⁸ (a lui Kant, Goethe, Humboldt, Schiller), redefinindu-se continuu prin „romantismul dur” al unor Novalis, Friedrich Schlegel, Kirkegaard, W. Blake și prin variantele îmblânzite ale sale, ESTETICA a trecut prin purgatoriu tuturor marilor doctrine și curente ale gândirii. A fost regândită de „idealismul absolut”⁹ din filosofia germană al unor Fichte, Schelling, Hegel, nefiind ocolită de „idealismul dualist”¹⁰ al lui Schopenhauer. Estetica a luat cunoștință și conștiință și de „criza metafizicii” instaurată cu precădere de Nietzsche, intrând în „era științei” sub cupola istoriei prin Dilthey.

În secolul al XX-lea ea a fost gândită prin arcele fenomenologiei sau prin prisma curentelor existențiale sau ale filosofiei analitice (Heidegger și Sartre, respectiv Wittgenstein). Dar tot în acest secol a fost revendicată de teoreticienii artei și ai literaturii, de criticii literari sau de criticii de artă. În prima parte a acestui secol a cunoscut o nouă teoretizare, dar și o aplicabilitate mai mare în câmpul literaturii, odată cu schim-

⁸ *Ibidem*, p. 287.

⁹ *Ibidem*, p. 372.

¹⁰ *Ibidem*, p. 394.

bările de paradigmă din poezie și din roman și odată cu zguduiri modernismului și ale avangardelor artistice.

În literatură a fost preluată de spirite teoretice ca Albert Thibaudet, Benedetto Croce și s-a redescoperit prin Paul Valéry care nu a scris un tratat propriu-zis, dar prin modul său de a înțelege literatura a oferit soluții pe care s-au constituit multe din judecățile sale. A ajuns, prin Adorno, la mari sinteze, iar prin Gadamer la o reîntoarcere printre preocupările filosofiei culturii. Dintre autorii români au fost de referință și discutați: Tudor Vianu, Lucian Blaga și G. Călinescu, atât pentru autoritatea lor intelectuală, cât și pentru originalitatea îmbinată cu aderența la teoriile occidentale, descriind un echilibru satisfăcător și din perspectivă etnocentrică.

Multe sunt numele care ar putea fi invocate în acest studiu preliminar, însă ele vor apărea pe parcurs și în cartea de față, dar și în notele și comentariile care o însoțesc, în funcție de aspectele pe care le atinge abordarea lui Felix Aderca.

Cert este că estetica a cunoscut o adevărată revoluție în teoria literaturii, prin teoriile care și-au extras sevele din disciplinele lingvistice, dar nu numai, reevaluându-i-se rolul și aportul adus operei prin ceea ce îi este pur specific.

3. Felix Aderca și autonomia esteticului în interbelicul românesc

Theodor W. Adorno, în cartea sa *Teoria estetică*, invocă două premise fecunde și pentru contextul schimbărilor din interbelicul românesc: 1) „Arta poate fi interpretată doar prin legea mișcării ei, nu prin invariante. Ea se determină în raport cu ceea ce ea nu este”¹¹ și 2) „Indispensabil fracturii estetice

¹¹ Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, trad. din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p. 8.

este însuși obiectul fracturii, iar imaginației ceea ce imaginează”¹². În felul acesta putem descrie și noi evoluția problematicii esteticului în cultura română. Modernitatea românească a întâmpinat, din partea curenților tradiționaliste, o opoziție mai vehementă chiar decât cea a avangardismului din interiorul său. Nici nu s-a conturat bine preocuparea pentru estetică în cultura română că a și apărut o fractură care sub diferite forme se prelungește și azi, devenind una dintre problemele veșnic deschise pentru hermeneut; „artă pentru artă” sau „artă cu tendință”.

Determinant a fost și faptul că tradiționalismul s-a instituționalizat mai repede, reprezentanții săi ocupând funcții administrative cheie și resurse financiare mari. Dar, prin prisma faptului că disciplinele umaniste și arta cunoșteau mutații de paradigmă semnificative, a devenit indispensabilă o nouă fundamentare a lor și o redefinire a termenilor. A fost nevoie, așa cum vom vedea, de o despărțire a apelor, de o primă mare încercare dusă în cultura noastră pentru autonomia esteticului.

Primele idei bine conturate, care atestă preocupările pentru estetică din cultura autohtonă, îi aparțin logicianului și criticului literar Titu Maiorescu. El se dovedește de la început adeptul „artei pentru artă”, cum ne-o dovedesc toate istoriile literare românești. Așadar, la noi estetica debutează cu nevoia de purificare a scrierilor literare subjugate de morbul naționalist al romantismului minor care se dezvoltă chiar în vecinătatea lui Eminescu, acaparându-l și pe acesta nu de puține ori.

Prin opoziție, C. Dobrogeanu-Gherea a promulgat ideea artei cu tendințe sociale, a artei care are un puternic caracter ideologic și interese extrinseci naturii sale.

Estetica a fost mult timp acaparată în cultura română de critica literară. Ea a fost tratată numai tangențial în filosofie, până la Tudor Vianu și Lucian Blaga, primul recunoscut ca redutabil critic literar dar cu o formație filosofică importantă, cel de-al doilea poet, dramaturg, romancier și eseist, cu ambiția

¹² *Ibidem*, p. 10.

de a crea un sistem filosofic ce are la origini principiile esteticii, așa cum am descris-o în partea anterioară a acestui studiu introductiv. Este adevărat că au existat excepții în zona filosofiei, însă fără un ecou prea mare: Mihail Strajan, cu lucrarea *Principii de estetică și poetică* (1893); sau, cu o deschidere mult mai mare, Constantin Leonardescu cu lucrarea *Principii de filosofia literaturii și a artei. Încercare de estetică literară și artistică* (1898).

Ca atare, este relevant modul în care s-a dezvoltat și a evoluat estetica în istoria literară. E. Lovinescu consideră că din moment ce „nu reprezintă valori absolute ci valori relative, literatura unui popor nu trebuie studiată în fixitatea unei idei platonice, ci în mobilitatea ei; nu există o știință a literaturii, ci o istorie a ei, care n-o cercetează prin raportarea la un imuabil ideal estetic, ci prin raportare la momentul istoric, adică la congruența tuturor factorilor sufletești care i-au determinat stilul”¹³.

Plecând de la opoziția Maiorescu – Gherea și de la problema evoluției literare, polemicile se ascut, iar principiul estetic este pus în prim-plan sau în plan secund într-o multitudine de sensuri ce a dus și la nevoia primelor cercetări sistematice.

Pe lângă cele două direcții pe care le-a urmat estetica literară în interbelicul nostru, și le-am enunțat și noi anterior, Lovinescu identifică o a treia. În *Istoria literaturii contemporane*, el consideră că din „critica naționalistă” a lui Kogălniceanu a luat naștere „critica sămănătoristă”, iar din „critica socială” a lui C. Dobrogeanu-Gherea s-a dezvoltat „critica poporanistă”, aceasta fiind o distincție bine-venită, iar cele două tendințe se supun aceleiași tendințe de închidere etnocentrică. Al treilea filon este cel fundamentat de „critica estetică” a lui Titu Maiorescu și pe care o duc mai departe Mihail Dragomirescu¹⁴, Lovinescu însuși și Felix Aderca. Deși pune problema mai abstract, și în

¹³ E. Lovinescu, *Scrieri 4. Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura Minerva, 1973, p. 11.

¹⁴ *Ibidem*, p. 256.

același timp cu o încercare de justificare psihologică a esenței esteticului, G. Călinescu, într-un articol din 1927, denumit *Valoare și ideal estetic*¹⁵, afirmă răspicat că „arta e inutilă și arbitrară”, intrând și el pe orbita purificării artei și a scoaterii ei în afara impurităților istorice și ideologice.

Cu riscul de a deveni redundanți, scoatem în evidență că și în opinia lui G. Călinescu, tot dintr-un articol din 1927 – *Despre critică și critici*, după Titu Maiorescu „critica a evoluat, adâncindu-se fie sub aspectul ideologic, fie sub cel istoric, fie, în sfârșit, sub cel artistic”¹⁶. Așadar, păreri sunt unanime în ceea ce privește evoluția criticii și raportarea sa la criteriul estetic. Au existat, însă, atitudini extreme și diferite forme, graduale, de abordare a celor trei tendințe. Pe aceste premise s-a creat polemica, mai degrabă ideologică, modernitate/ modernism vs. tradiționalism.

G. Călinescu, în această etapă a scrierilor sale, își clădește concepțiile estetice pe intervalul parcurs de emoție de la starea sa pur psihologică, și fiziologică în definitiv, la devenirea estetică. El spune că „emoția” pentru a deveni „emoție estetică” trebuie să devină „universală”¹⁷, adică subiectivitatea și originalitatea au forța de a se ridica la general și universal și a deveni creatoare de valori.

O construcție cu adevărat sistematică a esteticii a întreprins Tudor Vianu, prin cele două volume apărute în 1934 și 1936, reunite în *Estetica sa* (1939). Este important demersul său pentru că vine din sânul teoriei valorilor. Una dintre ideile care au ocupat un loc central în estetica noastră a fost astfel exprimată: „Valoare estetică recunoaștem unui obiect numai atunci când îl considerăm, ..., drept o realitate unitară și izolată în înlănțuirea aspectelor și evenimentelor în experiența practică, astfel întocmită încât să exprime prin ea originalitatea artistului

¹⁵ G. Călinescu, *Cronici literare și recenzii. 1927 – aprilie 1932*, vol. I, București, Editura Minerva, 1991, p. 18.

¹⁶ *Ibidem*, p. 22.

¹⁷ *Ibidem*, p. 19.

care a produs-o.”¹⁸ După cum vom vedea, principiul originalității va juca un rol decisiv în definirea operei de artă, devenind criteriul departajator dintre scriere și operă.

Tudor Vianu a avut o abordare din interiorul unei educații filosofice bine asimilate. El disociază între *frumosul natural* și *frumosul artistic*, lucru pe care îl va încerca și Felix Aderca, însă nu la fel de sistematic și de coerent. Tudor Vianu face distincția dintre valori, bunuri-mijloace și scopuri, pentru a conchide că valoarea estetică este o „valoare-scop” și „obiectele indiferente introduse în sfera valorii estetice devin scopuri ale vieții”. În urma acestor distincții ajunge la o viziune asupra artei și a esențelor sale afirmând că „o operă de artă oprește clipa în loc” și că „ea este întotdeauna prețuită în ea însăși și nu în vederea unei valori noi care a depășit-o”¹⁹.

Filosoful Vianu teoretizează în sfera conceptuală centrată pe valoarea estetică, ajungând la atitudinea estetică, asupra căreia ne vom opri pentru că discuția, odată dusă în plan pur teoretic, relevă aspecte pe care și Felix Aderca le va susține intuitiv în plan concret și pe care s-a bazat flerul său literar. Esteticului îi este conferită o funcție culturală tocmai datorită caracterului său autonom, acesta fiind unul dintre marile câștiguri pe care le aduce Vianu și pe care le lasă zestre culturii noastre. La finele celei de-a doua părți a *Esteticii* sale, denumită chiar *Valoarea estetică* el concluzionează că „atitudinea estetică își poate dovedi astfel eficacitatea ei în oricare din domeniile valorilor culturale, grupându-le în perspectiva ei și dându-le o formă în consecință. Se poate deci spune că prin subordonare în sfera esteticului, cuprinsul realității nu se împuținează, reducându-se la singurele valori de artă. Din unghiul esteticului, spiritul poate atinge totalitatea culturii, împlinind o icoană a lumii și vieții, a cărei fecunditate a fost de mai multe ori

¹⁸ Tudor Vianu, *Opere 6. Studii de estetică*, Ediție și note de Gelu Ionescu, București, Editura Minerva, 1976, pp. 59-60.

¹⁹ *Ibidem*, p. 60.

dovedită în decursul istoriei”²⁰. Tudor Vianu reușește să demonstreze că esteticul, prin autonomia sa, și prin trecerea sa în planul valorilor, nu îi este subordonat numai artisticului, ci pare să lase să se înțeleagă că arta îi este subordonată valorii esteticii, ceea ce pare la îndemâna oricui, dar care nu a mai fost demonstrat cu o asemenea coerență.

O bună imagine de ansamblu asupra esteticii românești ne este oferită de Al. Dima, în a sa *Gândirea românească în estetică*. Se poate observa în această carte atât afinitatea cu Tudor Vianu, cât și metoda folosită pentru această încercare de istorie analitică.

*

În acest context cultural a apărut și *Mic tratat de estetică sau lumea văzută estetic* al lui Felix Aderca. Titlu conține o contradicție prin sintagma „mic tratat”, din moment ce „tratată” trimite la o întreprindere exhaustivă asupra unei probleme. Autorul este conștient de aspectul sintetic al scrierii sale și de motivația sa. El își proiectase un tratat în sensul adevărat pe care îl acoperă acest termen, însă va rămâne la varianta restrânsă pentru că scopurile și interesele sale se schimbă, iar întreprinderea de față îi va fi suficientă pentru disputele ce le-a dus în epocă, atât pentru a se impune ca scriitor, cât și pentru a marca schimbarea la care trebuie supusă literatura română.

Această scriere este rodul unui proces invers decât cel întreprins atât de criticii literari, cât și de esteticienii propriu-ziși sau de filosofi. Ea este constructul unui scriitor care, de cele mai multe ori, nu face decât să își justifice opțiunile estetice, intrinseci scrierilor sale. Însă va căuta aceste opțiuni în opera unor scriitori contemporani pe care i-a văzut, pe bună dreptate, paradigmatici și pe care și-a dorit să-i impună cu o conștiință critică de netăgăduit. Acestea sunt scopurile scrierii lui Aderca, iar ceea ce îi conferă credibilitate, să îi spunem teoretică, este

²⁰ *Ibidem*, pp. 77-78.

faptul că a împărtășit ideile care s-au dovedit ulterior providențiale evoluției literaturii române, iar lecturile care articulează ideatic *tratatul* se constituie într-o veritabilă bibliografie indispensabilă temei date.

Felix Aderca a căutat miezul esteticii și specificul acesteia în însăși natura fenomenelor estetice, în puritatea pe care le-a bănuț-o, iar prin „disocierile” ce i-au fost reproșate de E. Lovinescu a ajuns, din punct de vedere teoretic, să diferențieze valorile estetice de cele etice sau sociale. Reproșul lui Lovinescu este irelevant întrucât aceasta încurcă sferele conceptuale, implicând planul psihologic într-un demers dus în abstract în jurul valorilor. Aderca nu va ști să dea acest răspuns, dar intuiția sa îl ajută să construiască o pledoarie importantă pentru autonomia esteticului și pentru modernizarea literaturii române.

Neajunsurile lui Aderca sunt două: abordarea fugitivă a unor aspecte importante, punctate oportun dar nedezvoltate, și absența unei terminologii filosofice bine puse la punct. Există și neajunsuri bibliografice, dar sunt suplinite prin puterea sa de a străbate drumul dinspre operă spre estetică și nu invers.

Încercând să determine locul literaturii în rândul artelor, Felix Aderca face distincția dintre „artele statice” și „artele dinamice”. Din prima categorie vor face parte: pictura, sculptura și arhitectura; în timp ce din cea de-a doua: muzica, dansul și literatura. Specificul literaturii provine tocmai din faptul că este „arta cuvintelor”, motiv pentru care o pasc pericole străine celorlalte arte. Autorul *Micului tratat de estetică* va căuta susținere teoretică în explicații lingvistice ajungând la un rezultat ce va deveni premisa întregului său demers. El realizează că „limba literară ca instrument de artă nu este astfel o noțiune fictivă, ci individualizarea uneia din funcțiile limbajului...” Aderca încearcă, de fapt, să scoată arta în afara ideologiilor străine esteticului, conștient că „limbajul e un fenomen social”, afirmă că marea calitate a unui scriitor constă chiar în „caracteristica profund personală pe care o implică limbiile generale”.

După cum lesne se va putea observa pe parcursul acestei cărți, atât prin concepțiile, cât și modul de abordare a problemelor de estetică și de teorie literară, Felix Aderca se înscrie în paradigma modernității, cu disponibilitatea aferentă pentru modernism.

Tratatul... propriu-zis este format din două părți, respectiv două întrebări: „Ce nu este fenomenul estetic?” și „Ce este fenomenul estetic?”. Ambele au ca scop impunerea esteticului ca imperativ al operei, a esteticului pur, decojit de psihologism, de morală, de patriotism etc. Aderca le dă dezlegare artiștilor și scriitorilor de la funcțiile sociale și de la responsabilitatea lor în câmpul cunoașterii. În fond, *fenomenul estetic* este constituit din trei părți: *Artistul*, *Spectacolul (Lumea văzută estetic)* și *Opera de artă*. Această construcție trimite la clasică schemă tripartită a comunicării, ceea ce relevă metoda cu ajutorul căreia Aderca își structurează lucrarea.

Pe lângă *Micul tratat de estetică sau lumea văzută estetic*, în cartea de față mai sunt anexate alte două părți, așa cum apar ele în ediția din 1929. Prima este intitulată *Întâmpinări și lămuriri* și este constituită din răspunsurile lui Aderca la polemicile cu E. Lovinescu, G. Murnu și M. Ralea, părți care întregesc și întăresc gândirea estetică a lui Aderca și îi conferă un caracter unitar. Cea de-a doua parte, însuflețită tot de polemicile duse în epocă, este o parte mai aplicată, formată din atitudinea autorului în dezbaterile pe marginea unor teme sensibile ale esteticii și prin prisma dezbaterii unor opere în desfășurare, cu precădere cea a lui Arghezi, dar și cu punerea în discuție a unor destine și capodopere universale: Baudelaire și Proust, spre exemplu.

La finele acestei lecturi ne întâmpină un elogiu adus *Zeitei*, care nu poate să nu ne trimită la *Cuvânt înainte la Cunoașterea Zeitei*, *Avant-propos-ul* scris de Paul Valéry la volumul *Connaissance de la Déesse* al lui Lucien Fabre. Se poate citit în subtext întreaga afinitate pe care Aderca o are cu literatura, critica și teoria literară franceză a vremurilor. Imnul închinat

Zeitei se încheie astfel: „Și până la venirea deplină a veacului, Zeița iată, tremură între două frunze, cade c-o umbră peste ape, tace între stânci, se învârtește cu spițele unui ceasornic: viteze pure, între linii care ritmic știu să tacă, să murmure...”

Gabriel Nedelea

Mic Tratat de Estetică

sau

Lumea
Văzută
Estetic

DE

F. ADERCA

„ANCORA”

PARTEA ÎNTÂI

JUSTIFICARE

Cât am fi fost de bucuroși să nu fi scris pagini de critică niciodată! Scriitori din aceeași generație cu noi, poeți și prozatori, sunt și ei siliți odată pe săptămână cel puțin, să iasă în piața publică a unei reviste și să arunce înlături bețele pe care o seamă de critici, le pun între roatele de azur ale artei literare.

Indivizi pe care o necesitate socială rău interpretată i-a ridicat uneori până la supremul grad intelectual care e calitatea de judecător de artă – generalisim al gândirii – se vădesc cei mai mari vrăjmași ai artei, prin totala falsificare a sensului ei, uneori prin lipsă totală de simț estetic.

Nu e de mirare deci că acei care creează în arta literară, poetul și prozatorul, văd cum metafizicul Ministru taie cu creionul albastru versul cel mai subtil, articulația cea mai nuanțată, descrierea cuprinzând cel mai prețios efort personal; la tusea sfioasă a Poetului, se ridică o voce de urs sau de focă. Am arătat aiurea¹ – aici trebuie să ne menținem la generalități, că singura mlădiță vie a poeziei române contemporane a fost apărată de poeți împotriva tuturor criticilor care au început s-o prețuiască abia după apariția ei în limonada imitatorilor. Astfel de profesori de literatură apar în pragul Revistelor, cu mâinile pline de sângele copiilor adevărați pe care asasinându-i n-au izbutit să-i stârpească, iar cei cu mai multă muștrare de cuget, sau numai conștienți de pericol, încearcă azi să înfieze discret pe câte unul...

Cele de mai sus, cu toată înfățișarea de anecdotă, sunt fenomene literare care de decenii țin în mediocritate gustul public, viciază atmosfera artistică prin emanații sufletești din domenii străine artei și împiedică evoluția firească a gustului

¹ Vezi partea a doua a lucrării.

public în țara noastră, prin uriașa progenitură de anti-esteți și falși-esteți pe care-i clocesc anual Maeștrii criticii și Universitățile noastre.

Cenușăreasa din poveste

Or fi fost muzica, pictura, cuvântul și gestul, la primele lor îmbinări ritmice, sclavele Magiei. Dar niciuna din artele cunoscute n-a rămas mai multă vreme lângă vatra-i primitivă, să curețe cu colțul hainei ei de fir de păianjen, cu degetele ei de lumină, locul pe care oamenii jertfeau, ardeau și-și făceau rugile lor de animale fricoase, ca literatura. S-a întonat pentru desfrecarea puterilor naturii, s-a sculptat pentru a păstra imaginea unui zeu, s-a dansat pentru descântarea unui foc. Dar încă din vremea peșterilor, omul a scrijelat pe peretele umed al grotei cerbul, numai de dragul de a-l vedea, iar unealta lui a fost o sulită mică din os de pește.

Ucenicul de târcovnic cântă în clopotniță singur, pe toate glasurile, într-o aromită după amiază de vară „Hristos a înviat cu moartea pre moarte călcând” – nu pentru slujbă ci pentru că așa-i place. Câte ciomege, la țară, n-au fost sculptate la măciulie, fără vre-un alt rost decât: „e mai frumos”. Despre dans, ca despre o artă cu totul fără de folos, abia face să mai pomenim pentru a-i vădi libertatea timpurie când știut este că fata, omul și copilul au topăit în bătătură, în luncă sau pe malul apelor, din vechi timpuri, fără a mai cugeta la vreun zeu, decât poate zeul drăcos din inimă.

Cu scrisul a fost mai greu. E mai greu și azi. Nu se scrie fără vreun tâlc, fără vreun țel, fără vreun „ideal”, adică numai de dragul scrisului, precum omul fluieră și joacă. Nici nu se citește numai de dragul cititului. Un astfel de gând e mai mult decât un lux, e o adevărată erezie!...

Cea dintâi carte care ni se pune sub ochi, e un abecedar. Abecedarul – se știe bine! – nu-l învață nimeni de drag. Dar trebuie. Apoi vine cartea de istorie, de științe naturale, gramatica și geometria. Poezia însăși e o temă; la început un exercițiu pentru a vădi geniul rimei, apoi obiect didactic, la care nu e îngăduit să iei o notă sub 5. La Universitate cartea e atât de trebuincioasă, încât adesea e trasă la șapirograf și vândută cu preț de aliment de primă necesitate. Librarul îți mărturisește sincer că „literatura” nu merge – că singurele cărți într-adevăr căutate, sunt cele tehnice și didactice.

Întregul nostru sistem de educație publică rezultat din nevoile precise ale Statului Național, menține în sclavie cea mai subtilă din zânele frumosului. Cartea – frumusețe fără scop? De unde a mai venit și această aberație da creier pervers? Cartea e unealtă. Ea însăși ne învață să înlăturăm tot ce nu folosește imediat. Cartea e instrument al utilului. Cartea-voluptate, e o nebunie „și tristă și goală”!

Chiar în fericitele împrejurări când societatea e bogată, în suflete dăinuiește, igienic, acel ascetism care susține că două pălării pe an e lux, iar literatura – așa zisa „artă literară” – neslujind la nimic în viață, este tot atât de imorală ca manicureza, parfumul și curtezana.

Această imoralitate literară societatea dacă în definitiv o tolerează întrucâtva, e că societatea are un suflet indulgent și trăim într-o epocă de toleranță – și pe urmă nici nu are timp să se ocupe prea mult de imoralitățile cerebrale. Poliția știe că sub anumite forme – acrostih, onomastică – imoralitatea literară e chiar folositoare.

Istoria literaturii române, îndeosebi, e istoria diferitelor slujbe pe care zâna artei cuvântului a fost silită să le împlinească, umilă, pe la curțile boierești ale altor valori. Nu ne gândim la literatura istorică, didactică, religioasă, oratorică, slujnice, din naștere. Unii autori au creat poezia lor ca să fie de-a dreptul întovărășită de vreun Barbu Lăutaru și rostită cu ofuri, în timpul meselor cu băutură. Alții au scris versuri, adevărate

bilete de rendez-vous, cu semnalmente aproape judecătorești. Și nu știm într-adevăr dacă s-o mai fi aflând pe lumea asta o literatură în care limba să fi fost supusă la o astfel de preschimbare, precum a fost „latinizarea” limbii române, pentru scopuri naționale, sau scopuri sociale, diplomatice și militare. O întreagă școală literară în frunte cu un sociolog creează după aceea idealul „artei cetățenești”, prin care artistul devine prototipul cetățeanului, ba și mai mult: jălbarul tuturor revendicărilor de breaslă. (Caragiale s-o fi gândit poate la Gherea, autorul artiștilor-cetățeni, când a scris, cu privire la un incendiu urban că „pompierele trebuie să fie cetățean și cetățeanul „pompiere”, realizându-se formula ideală: „pompiere-cetățean, cetățean-pompiere”!...) Am fi nedrepti dacă n-am aminti existența lui Maiorescu, subtilă protestare, discipolul esteticii hegeliene, care cu voce senină a intonat pe aceste țărmuri danubiene un imn impersonal pentru eliberarea zânei care trebuie să rămână nudă... Dar au trecut numaidecât, după Maiorescu, scârțâind amarnic, carelele mocănești ale „Sămănătorismului” cu șfichiuirile de bici ale lui N. Iorga. Și nu s-au potolit bine aceste zgomote impure, că s-a auzit de la nord, de la Iași, glasul amenințător de răzmerițe al profeților înflăcărați ai „Poporanismului”, clamând că zâna trebuie să răsfețe de-acum pe țăran care e singurul român între românii din România!...¹

Aici ne aflăm.

Arta literară este *Cenușăreasa* din poveste care, spre deosebire de surorile ei mai fericite, nu și-a găsit încă libertatea, adevărata libertate^{II}. Amanți libidinoși și plini de maladii sociale rușinoase vin noaptea pe furiș să se joace cu slujnica în vinele căreia curge sânge de zeiță, ai cărei ochi știu să spună cu nuanțe, ca din mii de viori și de palete, și ai cărei pași țin în ritmul și bucuria lor, matematica superioară, biologia plus toată mecanica cerească.

Arta cuvintelor

Cine a creat zânei noastre această tristă ursită?

Toată umilința ei de azi – și poate de mâine – porcede din faptul că ființa ei e alcătuită din cuvinte.

Ar fi fost de mirare, când pretutindeni în lumea aceasta vorbește, cântă, țipă un gând original – spun ceva piatra, copacul, un fruct între ramuri, uneori numai o mână care se odihnește – ca omul să nu vorbească.

Omul se bucură de un sistem propriu de expresie – limbajul articulat; nu trebuie totuși să cădem în greșala de a crede că e sistemul cel mai perfect de expresie, sau că limbajul articulat ar fi altceva decât un vehicul al gândului, vehicul precedat și dominat de gând. Deși pietrele, copacii, fructele nu vorbesc articulat, ele își au totuși „spiritul” lor și pictorul care cu pensulele sub braț și cutia cu culori în mână caută un „peisaj”, caută de fapt spiritul locului, spiritul pe care-l înțelege și cu care uneori stă de vorbă.

Nu e nevoie să demonstrăm mai amănunțit că spiritul a precedat și a provocat limbajul articulat. Căci fără nevoia de a exprima un gând – „gând” în înțelesul cel mai larg; de la fior la formulă algebrică – n-ar fi existat limbajul.

Dar limbajul articulat, cu toată dependența lui de spiritul care l-a provocat se bucură în unele privințe de independență ca o ființă vie, și ține de legile vieții: e într-o neîntreruptă prefacere, chiar când ideea (dacă se poate) a rămas neschimbată.

Limbajul articulat a fost oare creat de primul om și imitat de celelalte antropoide, pe măsură ce deveneau oameni? E creația spontană a unui grup de oameni? E un urmaș mai complicat al onomatopeelor prin care vorbea simili-omul? Poate că limbajul articulat a început monosilabic, urmând astfel un circuit fără sfârșit, ca rotația pământului în jurul soarelui. Poate

că limbile purced toate dintr-o limbă comună. Din toate aceste probleme de lingvistică vom reține adevărul deplin stabilit că limbile evoluează ca structură și rezonanță, fără să ne dăm seama, de la o generație la alta și că inteligența noastră contribuie foarte puțin la modificarea formelor lingvistice^{III}.

Spiritul nu rămâne mai puțin superior instrumentului său de expresie, limbajul. În orice epocă a unui limbaj, în oricare din limbile vii și moarte, oamenii și-au exprimat toate gândurile și simțămintele. Homer vorbea tot atât de bine și de mult ca și nepotul său Victor Hugo. Structura specială a limbilor indo-europene (care favorizează gândirea discursivă) a limbilor turaniene (care favorizează gândirea didactic-volițională) n-au împiedicat pe oameni să exprime gânduri identice, uneori în forme literare identice². Creații literare au produs limbi diferite ca structură, scriitori a căror strămoși au vorbit sute de ani altfel.

Dar acestui fel de a vedea s-au adus unele obiecțiuni. Iată câteva:

Limbajul e un fenomen social. Trăiește în măsura în care poate sluji de instrument de legătură între indivizii aceluiași grup. De aceea limbajul unui mare imperiu, bunăoară, tinde în chip firesc să se multiplice în tot atâtea limbaje câte unități – fie geografice, fie etnice, fie sociale – se pot alcătui. E pericolul care amenință și limba universală visată și creată de utopiști. În aceeași limbă sunt apoi cuvinte lovite de ostracism; altele care dobândesc o valoare specială. O limbă a unui anumit grup social,

² „Știm, într-adevăr, în literatura indo-europeană, că stadiile succesive de mobilizare ale unei teme literare sunt în general epopeea, drame, romanul... Deși Renan, într-o glumă celebră, a negat literaturilor semitice posesia acestor trei genuri literare, e de ajuns să recurgem la tabele de concordanță între diferitele chipuri (semitic, arian și turanian) de prezentare a gândului, pentru a regăsi, prin simplă transpunere, în literaturile semitice, echivalente autentice; pentru epopee, quatida arabă, mizmor-ul evreu; pentru dramă, quissa și khotba arabe, mashalim evreiești, pentru roman, magamat arabe și makheroth evreiești”, Louis Massignon în „Revue Juive”, p. 167, Martie 1925.

sau a unei anumite epoci, ne poate dezvălui prin vocabular, felul de viață, ocupațiile și deci mentalitatea grupului și epocii.

Nu există apoi echivalență perfectă între cuvânt și idee. Un cuvânt poate avea mai multe înțelesuri, și în chip absolut și după locul pe care-l ocupă în frază; el poate avea un înțeles deosebit după locul unde e pronunțat („căldură” are un anumit înțeles în fabrică și alt înțeles într-o ședință publică) după tonul cu care e pronunțat (animalele cele mai abjecte intră uneori în vocabularul de mângâieri al oamenilor) cuvintele „râs”, „plâns”, au un înțeles într-o țară, după gradul de civilizație al acelei țări, după felul cum au râs și au plâns poeții naționali timp de veacuri. Unele cuvinte nu pot fi traduse de loc: bunăoară românescul „dor” n-are echivalent în limba franceză. În românește nu putem traduce exact cuvântul „gemütlich”.

Dar cele de mai sus sunt tocmai dovezi de independență dintre gând și mijlocul său de expresie. Stări sociale dispărute, caracteristicile etnice și-au găsit expresii verbale adecvate. Nu limbajul le-a creat. Limbajul le-a exprimat numai. Limbajul e numai un pian, iar cuvântul numai un sunet; maestrul cântăreț e gândul.

Nemții simt și ei „dorul”; românul e și el, câteodată, „gemütlich”.

Gândul și stările de suflet se pot transmuta nu numai între popoare înrudite ca limbă, stare socială, rasă — ci și între popoare din civilizații, continente și uneori veacuri diferite. E singurul fel prin care ne putem explica mutațiile religioase, influențele culturale, relațiile artistice pe întinsul întregului glob, din toate vremurile.

Azi îndeosebi, prin mijloacele de comunicație tot mai rapide, se creează un câmp sufletesc tot mai unitar, în care valoarea locală a expresiei să crească, fără a mai împiedeca — atât cât împiedecă — libertatea gândului. Începem să ne îmbrăcăm la fel; elita intelectuală a lumii a adoptat forme de politețe aproape identice. De la Tokio la Paris, de la Helsingfors la Capul Bunei-Speranțe trec puterile unificatoare ale aceleiași

civilizații, socială, științifică și artistică, creatoare de echivalențe sufletești și deci de echivalențe expresive.

Curios la prima vedere e faptul că tocmai dintre scriitorii, care au nevoie de universalitate pentru creațiile lor originale, se ridică apărătorii „dorului”, cuvânt și stare de suflet intraducibile, netransmisibile. Și cu toată înverșunarea cu care țin să arate că operele de artă nu pot fi traduse, traduceri se fac în toate țările din lume și nu arareori aceste traduceri au fost semnalul unor renașteri literare.

Ar fi naiv să susținem însă că se poate traduce *aidoma* în românește, Homer sau Baudelaire, bunăoară. În ce privește pe Homer, vom vedea mai departe piedicile care se pun unei perfecte traduceri a *Iliadei* și *Odisseei*. În ce privește pe Baudelaire, desigur că n-a fost tradus *aidoma*, dar o seamă de poeți români contemporani (și unii din cei mai buni) au scris în românește cu sufletul și limbajul lui Baudelaire. Ceea ce înseamnă că însuși Baudelaire, dacă ar fi scris românește, ne-ar fi dat, evident cu alți termeni, același suflet baudelerian, de altfel singurul lucru esențial în poezie.

(Dacă nu toți cei care au fost în Japonia au gustat arta japoneză, s-a întâmplat însă ca un umil profesor de liceu, care n-a trecut de orașul lui natal să rămână ore întregi fermecat, în contemplarea unei păsări sau flori pe un evantai japonez — pentru că profesorul avea „gând”, suflet cu profunde rezonanțe și presimțiri, deasupra hotarelor lingvistice și geografice).

E drept că uneori nuanța unui gând poetic, dacă nu chiar izvorul magiei poetice, e tocmai cuta unei expresii care, tradusă, își pierde farmecul. E cazul, destul de repetat, când poezia nu se poate rupe din țesătura mătășăriei ei lingvistice. Această poezie însă, organic dependentă de mama ei, e de cele mai adeseori o ființă infirmă și efemeră. Nu va putea niciodată interesa un număr mai mare de oameni, și va pieri la cea dintâi cotitură a evoluției limbii. Întrucât această infirmitate a poeziei e dependentă exclusiv de limbă, și e socotită de mulți poeți și critici ca semnul celei mai înalte poezii, vom vedea, că totul se

reduce, la o iscodire mai mult tehnică și vom aminti că poezia tuturor marilor poeți ai lumii n-a trăit exclusiv în cutele limbii particulare în care a fost scrisă. De la primii poeți chinezi la ultimii poeți americani, toți marii poeți sunt traductibili în orice limbă a lumii, și unii din ei supraviețuiesc până azi veșmântului lor verbal, demult destrămat în vânturi ne-nturnate.

„Gândul” trece prin limbă, independent, caracteristic, întocmai ca un călător prin vagoanele unui tren – care ar merge și el, poate în direcția opusă.

S-ar putea crede că propagăm întrebuintarea unei limbi anoste, insipide și decolorate, care poate fi ușor tradusă. Cătuși de puțin. Arta nefiind o transpunere de idei logice, ci o creație vie, e de la sine înțeles că artistul va alege totdeauna cuvântul cel mai expresiv, fie prin neuzitare, fie prin uz. Prin faptul că vie este numai limba vorbită iar limba scrisă are doar un rol conservator, e firesc ca în frământarea acelor milioane de suflete care vor să se exprime, să apară forme lingvistice, cuvinte și expresii, pururi proaspete și vii. Scriitorul prin caracterul de sensibilitate artistică pe care-l imprimă materialului său de expresie, se duce în chip firesc la izvorul natural al limbii vorbite. Iar dacă nici limba vorbită nu-i va putea tălmăci unele nuanțe proprii, va crea cuvinte, va crea expresii inedite. Scriitorul, în asemenea împrejurări, joacă el singur rolul unui popor, creându-și limba de care are nevoie^{IV}.

„De la apariția creierului, scrie undeva Remy de Gourmont, materia individului a suferit cele mai neînchipuite siluiri ale acestui tiran: etichete au devenit aripi, degetele groase au lucrat broderii și împletituri subtile”. De la apariția poetului, materia haotică a limbajului popular, devine un instrument de precizie. Nu e o excepție, e o regulă ca marii scriitori să fie acuzați că nu cunosc „limba”, că siluiesc „gramatica” – fapte pentru care se cere osânda spânzurătorii – când cel dintâi semn vădit al unui mare scriitor e tocmai caracteristica profund personală pe care o imprimă limbii generale. Stări de suflet originale, complexiuni de stări de suflet, nu-și au echivalente

precise în limbă. Scriitorul e silit deci să brodeze cu fir de păianjen pe canava de cânepă. Oare câți cititori, rămași nealterați de teoriile populare, se opresc cu voluptate, cel puțin câteva minute, la o frază pe care autorul a construit-o și șlefuit-o, a probat-o și echilibrat-o, o noapte întreagă? Dar e mai lesne să crezi și mai plăcut să afirmi că acel scriitor pe lângă faptul că e confuz „nu știe limba patriei” – și prin urmare aproape sigur e vândut „intereselor cosmopolite”.

Astfel învinuirea că nu știu limba țării, care se aduce azi atâtor scriitori, trebuie să devină de aici înainte pentru cititorul inteligent unul din semnele autentice că se află în fața unui scriitor într-adevăr original. Nu va trece un deceniu și toate „greșelile” de gramatică toate „obscuritățile” noului scriitor vor trece – ca podoabe – în coada de păun a tuturor profesorilor de literatură, a tuturor ziariștilor care au urgentă nevoie de expresii, și de-acî în viața de toate zilele.

În afară de artele statice – pictura, sculptura, arhitectura – care spun ceva precis odată pentru totdeauna, artele dinamice – muzica, dansul, pot spune ceva în continuare, pot istorisi ceva, pot raționa, pot descrie, întocmai ca arta cuvintelor, prin excelență discursivă. Dansurile de artă, cu o eflorescență atât de bogată azi, interpretează operele muzicale sau creează opere independente, pur coreografice, cu o muzică aproape numai ritm. Muzica zisă „de program” – pur descriptivă – are adevărate perle muzicale (datorite unor Mendelsohn, Beethoven, Strauss). Ele sunt însă mijloace de expresie atât de legate de arta pe care o întrupează, încât o întrebuințare a lor în funcțiile de relație ale societății, e cu neputință. Se cântă marșuri militare la 10 Mai în România, la 14 Iulie în Franța; dansatoare ilustre dansează goale în sălile de recepție, la Curțile europene, când sosește vreun diplomat din alt continent, un galben din Asia, un negru cu amulete din Africa. Dar cu toată ingeniozitatea miniștrilor de finanțe, nu s-a putut încă exprima un tabel de impozite prin „motive” muzicale și nici nu s-au făcut rapoarte de mersul epizootiilor la sate, cu materialul ritmic al unei

dansatoare. Deplin întrupate în sunete de organe muzicale sau în îmbinare de mișcări trupești, mijloacele de expresie discursivă ale muzicii și dansului, nu depășesc un anumit hotar, legate destul de strâns de materialul lor expresiv.

Cuvântul, instrumentul de expresie al artei literare, este batjocorit, terfelit și uzat, tocmai în însușirea lui cea mai de preț: ușurința cu care se rupe de arta literară, pentru alte slujbe. Cuvântul are astfel din totdeauna această dublă funcție: instrument de expresie în relațiile sociale, instrument de expresie al artei literare.

Pe când toate celelalte arte s-au eliberat de placenta maternă în care sau iscat și au crescut, trăind apoi în aer liber și dezvoltându-se ca ființe perfect independente, numai arta literară, prin dubla funcție a cuvântului, prin perfecționarea și îmbogățirea limbii la care contribuie în măsură apreciabilă însuși artistul literar, a rămas mai de parte în pânțele unei mame cu alte preocupări, sau – dacă a avut mai mult noroc, – slugă cu simbrie prin ogrăzi străine. Încercările de eliberare, fenomene destul de vechi, au fost totdeauna cu asprime și sânguință reprimare. Societatea, și în societate oamenii care au în firea lor la mare grad potența moral-socială, n-au îngăduit și nu vor îngădui niciodată să li se răpească din mână un instrument de expresie atât de propriu, atât de firesc omenesc și care deține uneori magia tuturor celorlalte arte la un loc.

Dublă funcție a limbajului nu e o aberație specială ci un fenomen care se poate regăsi foarte des în natură. Nu mai departe decât în trupul omului – care e o ființă extrem de diferențiată totuși – se găsesc încă organe care împlinesc două sau chiar mai multe funcțiuni

Cuvântul, în virtutea unei legi care domină progresul, tinde la o precizare și individualizare vădită a funcțiilor lui. Scriitorii își creează o limbă care se deosebește, mai cu seamă în poezie, de limba vorbită, din care-și soarbe totuși viața. „Limba literară” ca instrument de artă nu este astfel o noțiune fictivă, ci individualizarea uneia din funcțiile limbajului...

CE NU ESTE FENOMENUL ESTETIC?¹

Când s-a putut face o închisoare din limba vorbită și scrisă, pentru gândul care o întrebuințează, cât de ușor s-au prescris artei literare juguri, mai totdeauna lăudate și răsplătite cu premii academice, cu onoruri publice!

a) Artistul „sănătos” în concepții

Tristă pățanie a foiletonistului Max Nordau, medic de meserie, care la sfârșitul veacului trecut a scris o carte asupra civilizației „fin de siècle” intitulată *Degenerare*, din punct de vedere al „sănătății”, n-a compromis definitiv acest jug. Încă se mai află judecători și prețuitori de artă care caută „sănătate” – și impun acest criteriu printr-o clasificare și ierarhizare adecvată – în arta literară.

Max Nordau fusese logic – el era medic. Nici un medic n-ar putea susține că opera literară a unui degenerat e sănătoasă! Cercetări asupra simptomelor și caracteristicilor fizice ale artiștilor, n-a putut face amănunțit; dar a întrebuințat cu multă ingeniozitate tot ce știa anatomic și biografic cu privire la Verlaine, Tolstoi, Wagner, Maeterlinck, Nietzsche – și alți „degenerați”.

Era însă atât de evident că cei mai de seamă artiști nu se bucurau îndeobște de o sănătate prea robustă și ei n-ar fi susținut niciodată comparația cu anatomia și fiziologia unui profesor universitar, bunăoară, că principiul medical al lui Nordau a suferit de atunci oarecare alterări... „Sănătatea se

aplică azi numai la elementul sufletească al artistului și ierarhizarea operelor de artă se face luându-se de bază această sănătate... metafizică. Scriitorul ca om, purtător al acelui suflet creator, n-are nici o însemnătate. Tot jocul, hotărâtor în multe privințe, între trup și suflet, e lăsat în seama științelor oculte. Că scriitorul își încheie viața într-un ospiciu, într-un bordel, sau pe pragul unei mănăstiri, acest fapt nu spune nimic medicului literar. Opera de artă se desface de creatorul ei, ca părul, unghiile sau mucoasele, cu extraordinara însușire că ele nu suferă de niciuna din suferințele tatălui. Acest fel de a judeca se împodobește apoi cu însușirea de a se putea numi „obiectivă” – căci nu ține seama de autor. Metoda are și avantajul că nu se încurcă în biografie, uneori penibilă, alteori cu neputință de stabilit în ce are ea mai ascuns, mai individual și deci mai prețios^{II}.

Am căutat temeiul sistemului critic medical și ne-am întrebat: Ce înseamnă sănătos? Trupește, toți oamenii sunt mai mult sau mai puțin bolnavi, niciunul nefiind organizat și nefuncționând după un șablon ideal stabilit de vreo facultate de medicină; oamenii trăiesc în virtutea unui compromis între organe pe de o parte, între organe și lumea împrejmuitoare, pe de altă parte.

Cum o fi sănătatea pentru suflet?

Psihologia, care e o știință miraculoasă întrucât nu numai că studiază elementele și procesele sufletești, dar are virtutea să și creeze stări de suflet [și] a stabilit definitiv că sufletul omului e alcătuit din trei funcții capitale: voință, inteligentă și simțire. Omul simte prin cele cinci simțuri, înțelege prin creier și realizează prin mușchi³. Orice atrofie sau hipertrofie în cele trei organe sufletești constituie o maladie. Operele de artă, oricât ar părea de originale, care ar crea eroi cu organe sufletești

³ Astfel de critici-psihoizi nu bagă de seamă că se desființează pe sineși când pun în fruntea vieții nu pe omul de simțire sau inteligentă, ci pe omul de voință care subordonează pe ceilalți doi – precum în viața „sănătoasă” se și întâmplă!

atrofiate, vor fi socotite bolnave și clasate într-o rubrică inferioară. Creatorul unor astfel de opere nu e valabil, oricât ar fi de original, iar asemenea lucrări nu vor fi niciodată creații de primul rang.

Oricare ar fi valoarea didactică a unui asemenea sistem de judecată artistică – întrucât menține echilibrul fiziologic al elevilor de liceu, al studenților și studentelor din primul an de litere, aplecați din diferite exacerbații glandulare la hipertrofii, excесе și perversiuni – arta literară nu-l poate adopta în niciuna din fețele lui.

El nu poate fi nici măcar combătut: simpla lui expunere te silește să iei tonul glumeț cu riscul de a compromite stilul științific. Adoptând sistemul medical în estetică adopti poziția cea mai falsă față de însuși fenomenul creației, care e un fenomen plin de „maladii”, atrofii, hipertrofii, excitații, anestezii, alianțe și invertiri psihice – fapt la îndemâna și controlul celui mai umil scriitor sau cititor.

Scriitorul nou, original, e totdeauna „bolnav” față de scriitorii precedenți și fără o descompunere, o disociere nouă și o nouă îmbinare a elementelor sufletești sau a mijloacelor de expresie, nici nu se poate concepe viața fenomenului estetic, care e contrariul fenomenului normal și deci sănătos, al repetiției. Toate școlile noi literare au fost, la apariția lor, învinuite că sunt „bolnave”, când de fapt ele nu făceau decât să înnoiască arta literară.

...Ce creier pândit din toate părțile de fantome și alarmat în fiecare clipă de un sistem nervos cu soneriile capricioase a putut confunda voluptatea ordinii artistice a noii creații cu voluptatea ordinii de funcționare a organelor? Și care neam e atât de lipsit de sănătate încât, speriat de jocurile spiritului, superior naturii, să accepte un sistem critic mecanizat la trei funcții sufletești, ca un ceasornic ordinar cu trei roate – eliminând pentru totdeauna orice posibilitate de creație vie miraculoasă, absurdă și originală?

b) Psihologismul

Psihologismul, care face ravagii în publicul cititor, e în bună parte o consecință a sistemului critic medical.

Nu ne vom ocupa de romanul senzational care purcede și se adresează unei psihologii elementare. Aici intră în joc nu numai surpriza sau frica animală, ci [și] acele false sentimente pe care le creează în cititorii naivi ziarele, educația insuficientă, primele cărți. Falsele sentimente, după dezmințirile vieții nu pier din sufletul oamenilor; ele rămân ca niște coarde literare, pentru a răsună mai departe în zilele de poezie. (Avem astfel în societate lucrători pricepuți în „le savoir-vivre” al prinților și marchizilor, doamne din cea mai nobilă spiță, experte în gesturile, dansurile și cântecele apașului parizian).

Se-nțelege de la sine că prin psihologism, nu voim să osândim tendința de aprofundare psihologică, de disociere a sentimentelor „simple”, atât de firească marilor scriitori. Cu această adâncire și descompunere, scriitorul își înfățișează chipul său cel mai personal, prin care se autentifică în lumea creației artistice. Trebuie osândită însă cu toată energia – căci prin înfățișarea-i savantă și limbajul tehnic riscă să falsifice esența simțământului estetic și să-l abată pe tărâmurii cu totul străine – tendința criticii care vrea să vadă în psihologismul scriitorului (care e altceva decât psihologia lui) însăși caracteristica sa artistică.

Psihologismul pare să fie boala cea mai răspândită azi în lumea literelor și parazitul ei a infectat creierii cei mai robuști. Cititori și cititoare nu caută în operele literare decât confirmarea propriilor senzații și căzând în extaz sunt gata să ție la capătăi nopți întregi, opere literare fără valoare în care se află un joc de suflet recunoscut în societățile de literatură, în saloanele particulare unde se practică pe o scară mai mult sau mai puțin

întinsă sportul-literar și estetic, și musafirii se dedau la desfășurate discuții în jurul psihologiei eroilor literari, combătând, apărând, comparând, amendând și completând anumite trăsături sufletești. Și cum psihologia, chiar pentru specialiști, este încă o știință la începuturile ei, abia desfășurându-se de alte științe fără ajutorul cărora ar cădea în neant, discuțiile psihologice pe teme literare iau înfățișarea și au prețul discuțiilor între filosofi asupra elementelor naturii, înainte de apariția lui Lavoisier, sau prețul discuțiilor astronomice între astrologi înainte de apariția lui Copernic.

La noi, dl. G. Ibrăileanu, reprezentantul criticii literare în mișcarea poporanistă, fiind acuzat că-n estetică a avut vederea scurtă și că timp de aproape un sfert de veac, încurajând și provocând mai mult literatură țărănistă, a falsificat adesea unele talente, a supraprețuit altele și n-a văzut – sau a văzut și a combătut – una din cele mai vii mlădițe ale poeziei românești – numită pe rând „simbolistă”, „trăsnită”, „nouă” – a răspuns prin două argumente: Literatura poporanistă (din viața de țară a autorilor, cât mai apropiați de sate ca Obârșie) – e singura literatură originală românească, întrucât reprezintă caracterul etnic curat al poporului român. În al doilea rând, atitudinea estetică nu numai că nu este incompatibilă cu simpatia pentru țărani, dar este condiționată de această simpatie, căci țăranul este singurul român care nu poate fi ridicol. „Arătați-mi în țara noastră, argumentează dl. Ibrăileanu, ce alt element ar putea admira un intelectual estetic? Noblețea? Dar aceasta e în plină disoluție. Burghezia? Dar lăsând la o parte principiile teoretice asupra urâteniei claselor mijlocii, e, adică mai estetic „nea Ghiță” de la Obor, sălbatic și trivial, decât un Moș Gheorghe oarecare potolit, înțelept și plin de o fină ironie?”⁴.

Mai limpede nu se pot vedea suferințele psihologismului, decât în rândurile citate. Dl. G. Ibrăileanu confundă atitudinea

⁴ „Viața românească”, nr. 1 din 1925.

proprie și originală a creatorului de artă cu însușirile sufletești ale eroilor din timpul vieții, ca și cum menirea artistului ar fi să copieze peisajele socotite „frumoase”, să laude sau să redea numai sentimentele zise „nobile” și să admire neapărat, dacă e estetică, „ironia” potolită a lui Moș Gheorghe! Dar însăși literatura română, atât de tânără și pusă la toate corvezile, ne dă o pildă strălucită împotriva psihologismului, „Nea Ghiță” creat de marele artist al artei literare care a fost I. L. Caragiale, „Nea Ghiță” așa „sălbatec și trivial” cum îl știm, e mai estetic decât „Moș Gheorghe... la Expoziție”, bunăoară de un oarecare Popescu, poporanist, publicat de dl. G. Ibrăileanu, în numere întregi din „Viața Românească”⁵.^{III}

E drept că dl. Ibrăileanu recunoaște numaidecât cu părere de rău: „Regretăm că la un popor de țărani s-a produs atât de puțină literatură adevărată cu subiect din viața țărănească” – dar dl. Ibrăileanu va rămâne uimit și ne-ncrezător când îi vom arăta cauza profundă a acestui fenomen întristător: spiritul critic poporanist, care din psihologism și uneori cu o pronunțată coloratură etnică, a subliniat, provocat, încurajat și publicat aproape două decenii o uriașă cantitate de „literatură” poporanistă cu atitudine „simpatcă”.^{III}

În literatura franceză succesul neașteptat de grabnic al scrierilor lui Marcel Proust, se datorează cu siguranță psihologismului atât de simpatc criticilor literari, care găsesc aici minunat prilej de vorbă lungă și doctă. Marcel Proust, e sigur, a înnoit introspecția prin minunatele-i însușiri de analist și prin prodigioasa lui memorie. E o eroare psihologistă însă a crede că valoarea estetică a lui Marcel Proust stă în experiențele și descoperirile lui psihologice. Pentru arta literară aceste „adevăruri” – chiar dacă ar fi și adevăruri științifice, adică s-ar putea verifica, și pe alți indivizi, nu numai pe eroii speciali ai romancierului francez – au o valoare relativă, și anume relativă

⁵ Asupra întâiului argument adus de dl. Ibrăileanu – argument care e numai o confuzie între etnic și estetic – vom reveni într-un capitol anume.

la farmecul și originalitatea literară proprie a scriitorului. Prin această circumscriere a valorii lui Marcel Proust, nu voim să-l micșorăm; punându-l, dimpotrivă, pe acest teren – terenul artei literare în care scriitorul s-a manifestat – și nu pe teren științific – unde nu știm dacă scriitorul a avut vreodată gândul să lucreze – redăm lui Marcel Proust toată originalitatea, puterea și savoarea proprie, pe care nu i-o vor mai putea răpi nici experiențele viitoare științifico-psihologice care l-ar dezminți sau depăși, nici forma cu totul anti-științifică, a scrierilor sale⁶.

Cele spuse cu privire la psihologism, se referă și la istorism sau scientism, ale căror ravagii sunt azi mai mici, întrucât s-a admis de mult în opera de artă inconsecvența istorică, iar romanul științific trece foarte curând în rândul lucrărilor de vulgarizare, știința dovedindu-se totdeauna mai plină de fantezie decât cel mai îndrăzneț romancier științific.

c) Artistul „bine-crescut și moral”

Opera de artă a artistului „bine crescut și moral” nu este o iscodire a bonelor sau editorilor de biblioteci roze, pentru uzul fetelor până la 11 ani.

Dacă s-a făcut confuzie între sănătate (funcția normală a organelor) și estetică, cu atât mai lesne s-a făcut confuzia între educație și estetică.

Viața oarecum dezordonată a unor mari scriitori din veacul trecut, începând cu romanticul Byron și sfârșind cu estetul Oscar Wilde sau perechea Verlaine-Rimbaud, a pus în discuție problema din rezolvarea căreia trebuia să rezulte în sfârșit eli-

⁶ Bolnav de psihologism s-a dovedit a fi și un scriitor profund original, dramaturgul Luigi Pirandello, când, la Milano, a anunțat că stă la dispoziția publicului, înainte de ridicarea cortinei, pentru o discuție contradictorie care ar lămuri „adevărurile” teoriei cunoștinței din operele sale teatrale.

berarea definitivă a valorilor estetice, din ganga și zgura valorilor de alt ordin^{IV}. Se pare că estetica a ieșit de aici eliberată – dar cu o mare rușine, despre care e mai bine să nu se vorbească, „fecioară nebună”, al cărei libertinaj e tolerat numai în societăți închise.

Confuzia, de data aceasta, își are originea în faptul că valorile estetice având curs social, au fost asimilate cu unele condiții absolut necesare viețuirii oamenilor în societate. Societatea nu poate exista fără respectarea unor anumite principii morale, de toți cunoscute. Opera de artă care ar zdruncina prin cuprinsul ei temelia morală a societății (a familiei, a statului, a omenirii) ar zdruncina temelia propriei ei existențe de operă de artă. Fără societate arta neputând exista, de unde ia arta atâta necredință și desigur, inconștientă, încât să pună în lumină, fără a le osândi cu toată asprimea, furtul, adulterul, asasinatul, trădarea de patrie, violul minorelor și alte crime? Și iată-ne în această dilemă: Sau nu mai suntem oameni morali (ceea ce este exclus) sau nu vom mai recunoaște valoarea estetică a unor astfel de opere de artă (ceea ce de asemenea este exclus, întrucât se-ntâmplă ca valoarea estetică să fie evidentă).

Și peste alte noduri de acestea dăm, dacă urmărim firul împletit al moralei și esteticii. Se știe, bunăoară, că în școli, până foarte târziu, e oprit să se rostească vreun cuvânt, asupra funcțiilor sexuale. Deodată, pe neașteptate, prin clasa a V-a de liceu i se oferă elevului și elevei texte de literatură universală care presupun o îndelungă practică și experiență amoroasă. S-ar putea eluda, pentru ocrotirea moralei, capodoperele literaturii universale din programele de învățământ?

Se știe apoi din cele mai elementare tratate de istorie că moravurile au fost diferite (n-au „evoluat”, cum se crede îndeobște) de la popor la popor și de la epocă la epocă. Moravurile cetăților grecești au fost altele decât ale orașelor de azi, moravurile din timpul Renașterii, altele decât cele din timpul regilor italici. Moravurile veacului XX nu vor conveni

veacului XXI. Ceea ce-i era îngăduit lui Socrate nu-i mai e îngăduit lui André Gide. Cum vom trata operele de artă dintr-o epocă și o cultură ale cărei moravuri contrazic, umilesc și jignesc moravurile de azi? Acele opere nu pot fi nesocotite ca opere de artă, fără a ieși din domeniul artei – cu atât mai mult cu cât unii critici de artă dovedesc că fără moravurile lui Alcibiade n-ar fi fost cu putință arta lui Fidias...

Ne dăm bine seama de toată gravitatea problemei și n-avem de loc intenția să micșorăm pericolul artei imorale, pentru societatea din care, uneori, și-a luat elementele esențiale.

Dar cu toate pericolele care ar decurge pentru existența societății, noi vom susține supremația artei numai pentru acest simplu cuvânt că ne găsim aici într-un tratat de estetică și nu unul de morală.

Ni se va obiecta, și pe drept, că un adevărat tratat de estetică are menirea să lămurească și să găsească un mijloc de împăciuire a valorilor etice și estetice în societate. Căci – ni se va spune – societăți care au pierit prin dezagregare morală s-au văzut, dar nu se cunosc societăți salvate și menținute prin estetică!

Făgăduim și noi o încercare de împăciuire. Nu ne luăm însă câtuși de puțin îndatorirea să dăm oamenilor bine crescuți în societate, deplină satisfacție logică și sentimentală. S-ar putea ca încercarea noastră să n-aibă nici un succes, biruită de observații acute și judecăți sintetice dar și în acest caz destul de trist, noi vom continua să dăm în lucrarea noastră valorii estetice calitatea de prima *inter pares*.

Se va recunoaște totuși că vina grelei dizarmonii între valori, nu poate cădea în întregime asupra autorului acestor rânduri. Noi n-am contribuit cu prea mult – poate chiar cu nimic – prin stilul și credința noastră de artă, la existența reală și vădită la tot pasul în lume, a unor atât de dureroase antinomii. Focul, apa, uliul, puiul, rugina, fierul nu s-au împăcat niciodată. Așa a voit Dumnezeu – și ele sunt cu atât mai dumnezeiești, cu

cât rămân ceea ce sunt. Tot astfel, cu toate pericolele și relele lui, artistul nu e mai puțin dumnezeiesc în lume.

Ar reieși, din cele de mai sus, că am vorbit numai de acele opere de artă care prin cuprinsul lor zdruncină temelia morală a societății. Operele de artă morală se împacă oare cu societatea?

Luând seama de-aproape, arta în esența ei și artistul prin structura-i sufletească sunt întruparea deplină a imoralității, chiar când se pun în slujba moralității. Ideile morale, obiceiurile și tendințele morale, prin faptul ciudat că sunt scoase din domeniul lor firesc, viața socială, unde s-au iscat și iradiază – spre a fi transpuse în alt domeniu, nefiresc, într-un joc, fără alt scop decât un farmec își pierde viabilitatea și imperativul. Devenind valori negociabile, sufletește, – ele în societate nu vor mai fi valori atât de aspre multă vreme...

S-ar putea explica pe această cale în bună măsură de ce mari artiști nu excelează prin tărie de caracter, se dezbară uneori atât de lesne de cele mai legitime sentimente și obiceiuri, spre dezolarea capilor de familie și a întregii societăți.

d) Artistul reprezentant al unei clase

Literatura franceză din veacul al XVII-lea n-a avut alt scop mărturisit decât amuzamentele curții Regelui Soare. Acei scriitori – care nu sunt alții decât Corneille, Molière – se aflau pe cel mai prielnic tărâm de creație: nici un jug nu se punea fățiș pe grumazii lor, afară de cel de a plăcea care e însăși libertatea artei. Începând cu veacul următor, scriitorul a devenit – mai mult sau mai puțin deghizat – instrument politic, și este încă și azi. Toate clasele sociale au dat glorie și – atunci când aveau – bani, scriitorului care, în proză sau versuri, a cântat privilegiile și beneficiile trecute, prezente sau viitoare ale clasei.

Am arătat în primele pagini ale acestei lucrări, ce curente sunt la noi ideile că scriitorul trebuie să fie în scrisul său un bun

cetățean (Caragiale spunea „pompiet-cetățean și cetățean pompiet”) și să lupte pentru „mai bine”. În istoria literelor române există o întreagă mișcare, însuflețită de socialistul Gherea, care voia o literatură de revendicări proletare. Am avut apoi o literatură de revendicări țărănești, sămănătorismul și poporanismul care susțineau că țăranul român nebucurându-se de nici una din fericirile civilizației române, deși este stâlpul ei de sprijin, „talpa țării”, se cade ca scriitorul român să-și arate recunoștința în numele țării, scriind cât mai multe sau exclusiv nuvele simpatice din viața de la țară. E drept că literatura sămănătoristă și poporanistă tot la oraș era citită, și câtuși de puțin de iobagul de la coarnea plugului care habar n-avea de osteneala și amorul literar al „esteților” sămănătorști și poporaniști. N-a lipsit mult ca înșiși scriitorii să apară pe străzi în cușmă și ȋtari...⁷

Eroarea are două obârșii; o milă (de esența rusească) pentru bietul țăran și ideea lui Taine, că opera de artă se explică și caracterizează prin mediu.

Când un romancier sau nuvelist descrie împrejurări, peisaje și figuri din mediul său, înseamnă că a luat materialul cel mai la îndemână, și câtuși de puțin că valoarea estetică a operei sale stă în chiar acest material, oricât de veridic și de bogat. Când un critic (dl. G. I. Ibrăileanu) regretă că pătura noastră cultă nu e reprezentată în literatură sau că Bolintineanu și Alecsandri sunt valoroși mai cu seamă prin consemnarea epocii și mediului lor, el e sociolog și nu critic literar, căci pune accentul pe documentul sociologic iar nu pe numărul caratelor aurului estetic.

Faptul că scriitorul nu poate scăpa de influența mediului – deci a clasei din care face parte – cum nu poate scăpa de legea gravitației, n-are a face cu esența operei de artă, a cărei menire nu e să fie o monografie ca poveste a stărilor sociale. Toți

⁷ Țăranul fiind văzut cu aceeași intenționată simpatie, nu e de mirare că această literatură care a bântuit între 1908-1926, deși scrisă de mulți autori, pare a unuia singur.

scriitorii aceleiași clase sociale sunt, în privința materialului ce li se oferă, identici; scriitorii aceleiași clase sociale trăiesc însă prin ceea ce-i deosebește, nu prin ceea ce le este comun.

De altfel chiar valoarea sociologică a unor atari monografii, construite în pilde, ca pentru copil, e îndoielnică. Nu credem că tragediile lui Racine sau romanele lui Balzac să ofere istoricului sau sociologului, material științific mai de preț decât memoriile, arhivele și statisticile departamentale.

Nu trebuie să uităm apoi că o bună parte din scriitori au fost mai totdeauna în conflict cu „realitățile” clasei lor. Acești „dezechilibrați”, „neadaptați”, au creat opere originale tocmai prin opunere față de realitatea înconjurătoare⁸.

Dacă mai adăugăm și faptul că mulți scriitori dintr-o anumită clasă sunt aplecați să facă operă de artă din materialul oferit de viața altor clase, că poezia lirică, în ce are ea mai subtil și mai de preț nu ține de „realitățile” clasei sociale, și dacă ne mai amintim că buni descriitori de medii sociale pot fi și scriitori lipsiți de talent și de originalitate – vom trage încheierea că principiul artistului reprezentant al unei clase sociale – din naștere sau obligație morală – este o mare eroare și una din numeroasele confuzii din care trebuie să eliberăm valoarea estetică.

⁸ Literatura idealistă, fadă și cvintezentiată a acelor „cours d'amour” din evul mediu, e lectura unor generații brutale și de care au într-adevăr nevoie. Crizele politice și militare ale Revoluției Franceze se desfășoară în mijlocul pastoralelor poetice, muzicale, plastice, iar pacea burgheză de sub Louis-Philippe, e plină de crizele artistice ale romantismului zvăpăiat. A treia Republică, deși prin toate instituțiile ei cea mai profund laică din toate stările Franței, va fi caracterizată în istorie printr-o literatură neocatolică foarte militantă, prin înființarea primelor „saloane religioase” și „atelieri de artă sfântă” și printr-o adevărată molimă de conversiuni în mediile artistice. Democratică, ba adesea demagogică, în aceeași Republică au succes operele ermetice și rafinate ale simboलिष्टilor, decadenților, debussiștilor, cubiștilor, viitoriștilor, supra-realiștilor: contrariul artei populare!..., Charles Lalo, *Esthétique*, p. 80.

Ca și adevărul istoric, adevărul sociologic poate fi deci uneori conexat, dar nu poate fi în nici un caz asimilat cu adevărul estetic.

e) Artistul „reprezentant al neamului său”

S-a băgat însă foarte curând de seamă că teoria mediului – după care artistul n-ar fi decât intermediarul vorbăreț al realității înconjurătoare, artist cu atât mai mare cu cât copiază mai aidoma, – e neîndestulător.

Artistul are și el o personalitate care – chiar când e creată de mediu – alterează realitatea uneori în chip foarte artistic. Apoi unele invenții, precum cinematograful, gramofonul, fotografia, radiofonia tind să copieze și să redea realitatea, realitatea unui mediu cu mijloace mult mai perfecționate decât ale bietului scriitor. Și pentru că unii critici au fost urșiți să fugă toată viața lor de valoarea estetică, singura care le-ar fi justificat existența, au iscodit o altă realitate mai profundă decât a mediului: „caracterul specific național”. Acest „caracter specific” s-ar fi găsimd topit în toate priveliștile patriei, fizice și sociale, și apoi prin nenumărate generații s-a cristalizat în forțele sufletești ale scriitorilor. De aici porcede și predilecția – în România – pentru literatura țărănească și scriitorul de la țară: „Spiritul românesc, considerarea lumii și reacția față cu lumea fiind mai neperversit mai curat la poporul românesc de la țară, numai acei scriitori vor reprezenta spiritul românesc care sau fac parte din țărănime și n-au rupt legăturile morale cu ea sau care, dacă nu fac parte din țărănime și-au plecat urechea la popor, s-au botezat în izvorul curat și românesc al sufletului popular⁹.

„Caracterul specific național” – valoare etnică – a fost astfel confundat cu valoarea estetică.

⁹ „Viața românească”, an I, p. 136.

Cu acest „spirit specific național” s-a încercat falsificarea întregii noastre culturi, căutând a se face o cernere a priori și între elementele culturale ale Apusului, de care am fost și suntem încă influențați. Scriitorii noștri care au depășit prin cultura și gustul lor pe apărătorii „spiritului specific național”, au fost declarați „vânduți intereselor cosmopolite”, „pervertitori ai sufletului național” și „turburători ai curentului culturii naționale”. Și nici nu se băga de seamă – deși criticii cu „specificul național” erau înecați în sociologie până-n gât – că spiritul poporan recomandat ca singurul spirit eminent artistic, era în țara noastră spiritul unei clase (țărănimea) sortită de istorie să fie sacrificată în beneficiul claselor urbane, deși, se pare, mai puțin curate etnicește.

Dar cum prea era mare numărul scriitorilor naționali care-și luau materialul din țări și de la popoare străine, și prea adesea scriitori mari se vedeau de altă origine decât neamul în limba căruia creau (grecul Moréas și semi-semitul Proust în literatura franceză, evreul Heine în literatura germană, polonezul Joseph Conrad în literatura engleză etc.) s-a întocmit această, nouă lege: „Un scriitor poate să-și ia subiectul nu numai din viața oricărei categorii sociale naționale, dar și din viața unui popor străin și scriitorul va rămâne român și reprezentant al spiritului specific național, dacă în scrisul său se va vedea chipul de a gândi și de a simți specific național”¹⁰.

Confuzia dintre valori reiese la iveală din această simplă întrebare: Dar dacă nu „se va vedea chipul de a gândi și de a simți specific național?”.

Evident, scriitorul nu va mai fi reprezentantul „spiritului specific național!...” Va fi el însă mai puțin creator de valori estetice?

Și se poate oare susține cu seriozitate că toți artiștii unui neam, din toate provinciile și dea lungul tuturor veacurilor sunt doar fețele diferite ale aceluiași „caracter specific?” Nu s-ar

¹⁰ „Viața românească”, an XVI, p. 12.

putea susține această afirmație nici măcar pentru toți scriitorii, cam din aceeași vreme și din aceeași țară.

(Adevărate antinomii estetice constituie astfel Dostoievski – Turgheniev în literatura rusă, Hugo – Baudelaire în literatura franceză, Schiller – Goethe în literatura germană, Petrarca – Boccaccio în literatura italiană, Caragiale – Eminescu în literatura română).

Fără îndoială, au și caractere comune; dar aceste caractere comune, „specific național” – le găsim adesea ba și în mai mare măsură la toți scriitorii mediocri contemporani¹¹.

Prin „caracter specific național”, adevăratul creator de artă se anulează în ceilalți creatori de artă. Ca toate celelalte valori moral-sociale, valoarea etnică se întemeiază pe o comunitate de însușiri, pe când valoarea estetică pe o diferențiere de însușiri. Între etnic și estetic este astfel o incompatibilitate de esență. Nu ceea ce, la talent egal, e comun scriitorilor Dostoievski, Tolstoi, Andreev, Turgheniev, Gorki, ci din potrivă ceea ce îi diferențiază are puterea să-i definească lumii. Primul semn al marelui creator este diferențierea de tot ce s-a creat până la el, și ceea ce-l diferențiază constituie elementul prin care devine valoare universală.

Vom mai observa că niciodată artistul care s-a pus conștient și voluntar în slujba cine știe căruia „caracter specific” recomandat de critici ca fiind foarte „național”, n-a izbutit să creeze vreo operă de artă care să facă într-adevăr cinste neamului său¹².

¹¹ La noi operele d-lor Lungianu și Ciocârlan au același „caracter specific”, ca și operele d-lui M. Sadoveanu.

¹² Ni se pare că dl. E. Lovinescu a dat de curând forma cea mai lapidară acestei probleme: „O categorie psihologică nu se poate converti într-o categorie estetică: cântecul din fluier sau înjurătura națională pot fi specifice fără a deveni și valori estetice; cât timp specificul (etnic) nu e un principiu de valorificare estetică, el nu rămâne decât în funcția sa psihologică; cât timp nu pot zice: „e frumos pentru că e românesc” a mai vorbi de „specific” în critica literară

Marile creații artistice n-au urmărit astfel de scopuri etnice. Vin ei apoi – să fim liniștiți – profesorii și oratorii care pun mâna pe opera de artă și o declară „specifică”, creând, e drept, uneori un suflet colectiv acolo unde nu fusese nimic¹³.

Forma societăților omenești având azi un caracter mai mult de celulă națională, vădit în formele de producție economică și de ocrotire a producției – prin armată și vamă – e firesc să se caute și să se susțină existența unui caracter specific național unitar între granițe, bine păzite, ceva impalpabil dar puternic și existent ca duhul lui Dumnezeu.

Era deci, într-un fel justificată atitudinea criticilor noștri literari care credeau, înainte de unirea tuturor românilor când jumătate din teritoriul locuit de români era sub stăpânire dușmană, că opera de artă are menirea să evidențieze „caracterul specific național”. Dar azi, când poporul român e aproape tot între hotarele statului său național, această erezie care a făcut atâtea victime în biata noastră literatură, devine dea dreptul o faptă anti-națională și anti-patriotică. Trebuie, în sfârșit, să judecăm opera de artă după criterii estetice și să facem pe artist să-și dea seama de acest lucru: că opera de artă slujește într-adevăr neamul în sânul căruia a apărut, numai atunci când e pură valoare estetică între valorile estetice ale lumii.

„Caracterul specific național” când va fi în pericol – să-l lăsăm în grija artileriei.

E o armă eficace.

înseamnă a nu face disociațiile necesare între categorii diverse”, E. Lovinescu, *Poporanismul anacronic* în „Sburătorul” din Aprilie 1926.

¹³ Dl. O Goga, bunăoară, a declarat că I. L. Caragiale, artistul atât de original al literaturii noastre, e „geniul cel mai reprezentativ al neamului românesc”, „Mișcarea literară”, Noiembrie 1925.

f) Artistul reprezentat al idealurilor omenirii

Idealul religios (catolic sau ortodox) și idealul umanitarist (socialist sau numai pacifist) au alterat în vremea noastră în bună măsură prețuirea valorilor estetice. Nu s-a băgat de seamă că însuși poetul creștin sau umanitarist, când lăsa deoparte condeiul de propagandă și scria cu pană de diamant pur, nu putea scăpa de ispita de a face bună parte și ideilor anti-creștine sau anti-umanitariste.

Cititorul din cele scrise până aci, nu mai are nevoie de alte lămuriri pentru a-și da seama de erezia artei și artistului în slujba „idealurilor omenirii”.

Vom adăuga numai că mari opere literare catolice, ortodoxe sau umanitariste s-ar putea crea, precum s-au și creat; acest fapt nu trebuie să ne inducă în greșeala de a căuta în ele și a le prețui după valoarea în sine a valorilor catolice, ortodoxe sau umanitariste, ce le-ar putea cuprinde. Din acest punct de vedere, tratatele respective științifice – catolice, ortodoxe sau umanitariste – sunt mult mai valoroase.

g) Artistul „reprezentant al ritmului vremii”

A apărut de curând în tânăra filosofie românească, o idee – susținută de dl. Lucian Blaga – plină de seducție. Artistul, în orice țară s-ar ivi, ar fi un material maleabil care ia pururea și în chip fatal forma spiritului vremii lui. Acest spirit apare nu se știe de unde – fenomen original din sânul lui Dumnezeu – și se întipărește caracteristic pe fețele variate ale veacului¹⁴.

¹⁴ Lucian Blaga, *Fețele unui veac*, Arad, Biblioteca „Sămănătorul”, și *Fenomenul original*, București, Colecția Vremei.

Ne îmbrăcăm atunci la fel, simțim aceleași simțăminte și gândim aceleași idei, preferăm aceleași dansuri, aceleași băuturi și aceleași arome, chiar figurile noastre dobândesc un aer al epocii. Artistul are prilejul de a presimți, de a fi precursorul „ritmului vremii”, care se anunță și de a-l realiza apoi în opere de artă.

D. Lucian Blaga a găsit astfel elementele ritmului romantic, naturalist, impresionist simbolist, expresionist, nu numai în literatură, muzică, pictură dar și în științele exacte.

Ce alt ar avea de făcut adevăratul artist – dacă ar lua acest adevăr ca normativ – de cât să înțeleagă „ritmul vremii”, să i se supună și atâta tot?

În artă această concepție dacă nu păcătuiește împotriva aparențelor istorice – au existat într-adevăr școli artistice – păcătuiește însă împotriva spiritului estetic, pe care-l denaturează cu un aliajul de natură filosofică.

Ca și ereziile precedente, „ritmul vremii” pune accentul pe școala literară – deci pe însușiri comune – nu pe însușirile care diferențiază adică mențin și dau valoare artiștilor originali ai unei școli. Romantici, bunăoară, au fost și Hugo și Baudelaire și Lamartine și Vigny.

Cercetătorul „ritmului vremii” îi înecă pe toți în același val, îi coace pe toți în același cuptor filosofic. Din acest punct de vedere, nici n-ar fi fost nevoie să apară patru, ci numai unul, îndestulător pentru a ilustra „ritmul” romantic. Dar au apărut patru – și foarte deosebiți; patru romantici numai în literatura franceză, dar care pot fi punctul de plecare a patru noi „ritmuri”! Să fie oare Dumnezeu atât de simplu încât să creeze fără necesitate atâția romantici, când orice filosof îi poate dovedi cu „ritmul vremei” că era de ajuns să creeze unul singur?...

Scriitorii aceleiași vremi, chiar dintre cei mai mari, nu țin totdeauna de „ritmul vremii” lor; sunt în întârziere sau îl depășesc, uneori cu două-trei „ritmuri”. Cele mai bune romane naturaliste din literatura franceză n-au apărut în timpul naturalismului, ci la începuturile simbolismului; iar Stendhal

care scria în prin romantism a și precizat că el ține de generația de la 1880 – cifră indicată profetic.

Concepția „ritmului vremii” are însă un merit: dă de la început pe față pricina caducității și morții operelor de artă, socotite de atâta vreme, nu știm de ce, „nemuritoare”. Când pier popoare, când se spulberă țări, continente și poate constelații, profesorii de literatură vor neapărat ca operele de artă să fie „nemuritoare”. Valul vremii celei noi care se ridică, a îngropat prin însăși înălțarea sa în zarea vieții, creațiile „ritmului” de ere.

Adevărul e că, admitând pieirea operelor de artă ca izvoare ale emoției estetice – cum piere tot ce a fost viu – concepția „ritmului vremii” implică o pieire oarecum ritmică, deci subită, ceea ce e inexact. Nu toate operele de artă ale „ritmurilor” apuse și-au sleit izvoarele dătătoare de emoție estetică.

Vom vedea mai departe că altfel pier operele de artă.

h) Arta „o formă a cunoașterii?”

Pornind de pe un domeniu, nu fals și străin – teoria cunoașterii, foarte valoroasă în metafizică și filosofie – Benedetto Croce¹⁵ ne dă pildă instructivă cum s-ar putea scrie din planeta Marte, un tratat de geografie a planetei Pământ, ajutat doar de luneta fină a unui deosebit simț critic. N-am mai îndrăzni să dăm niciunui geograf, oricât de bine înzestrat sfatul să porceadă la astfel de virtuozități. Ca s-o cercetăm bine și sigur, planeta Esteticii, are nevoie de cercetători care să trăiască multă vreme, dacă nu toată viața, pe propriul ei teren, în propria ei atmosferă.

Nu vom arăta aici toate erorile pe care Benedetto Croce le-a evitat tocmai când ar fi trebuit, dus de simțul filosofic, să cadă

¹⁵ Benedetto Croce, *Esthétique, comme science de l'expression et linguistique générale*, trad. par Henry Bigot, Paris, 1904.

în ele ca în gropile de lup; nu ne vom ocupa nici de confuzia voită pe care o face între artă și expresie, ca și cum expresia ar fi altceva decât un mijloc – precum picioarele nu sunt chiar mersul, ci mijlocul de a merge – iar formulele algebrice fără a fi opere de artă n-ar fi expresii tot atât de perfecte ca și un vers de Baudelaire sau un motiv de Wagner. (Confuzia e mai gravă în urmările ei, căci tinde a identifica legile expresiei literare cu legile lingvistice, ceea ce duce de-a dreptul și la identitatea dintre arta construcției pianelor și arta pianistului, dintre arta fabricării culorilor și arta pictorului).

Să ne oprim la miez și să băgăm de seamă faptul original că esteticianul italian își începe tratatul său de estetică – știință al cărei obiect e fenomenul estetic – cu această frază care ține de domeniul teoriilor cunoștinței:

„Cunoștința omenească are două forme: ea e sau cunoștință intuitivă sau cunoștință logică; cunoștință prin imaginație sau cunoștință prin inteligență” etc.¹⁶

Arta ar fi cunoștința intuitivă, iar știința cunoștința logică a lumii¹⁷.

Cât de lesne, cât de perfect cât de amănunțit se poate face critica ideii lui Croce! Prea bine se știe că arta nu exclude o cunoștință logică a lumii ci o implică și o utilizează în ce are ea mai înalt, iar știința a recurs totdeauna la intuiție, uneori în matematici.

Să reținem doar următoarele nedumeriri din chiar textul esteticianului italian:

„Orice operă de știință este în același timp operă de artă”¹⁸.

De unde urmează de-a dreptul că nu forma cunoașterii este hotărâtoare totdeauna în producția fenomenului estetic!

Sau:

„Formele pure și fundamentale ale cunoștinței sunt în număr de două: *Intuiția* și *Conceptul*; *Arta* și *Știința* sau

¹⁶ *Op. cit.*, p. 1.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 13.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 26.

Filosofia. Toate celelalte (istorie, științe naturale, matematici) sunt forme secundare și mixte¹⁹.

Mixte, adică utilizează și intuiția și conceptul, dar intuiția apare în clipele decisive în evoluția acestor forme secundare: istoria, științele naturale, matematicile – care laolaltă sunt însăși Știința (cu S mare)!

Și ajungem astfel la viciul fundamental al concepției artei ca „formă a cunoașterii”, pe care însuși Croce – cu simț fin al nuanțelor între valori – o formulează de minune:

„Limitele care separă expresiile și intuițiile numite artă de cele care vulgar se numesc ne-artă, sunt empirice: e cu neputință să le definim. O epigramă ține de artă: de ce nu și un simplu cuvânt? O nuvelă ține de artă: de ce nu și o însemnare în ziar? Un peisaj ține de artă: de ce nu și o schiță topografică?

De ce nu?...

E de la sine înțeles că cititorul când s-a hotărât a cerceta vasta lucrare a lui Benedetto Croce asupra *Esteticii*, socotea că autorul avea să-i dea răspunsul tocmai la acest: de ce nu? pe care și-l pune la fiecare pas în viață. Și dacă nici estetica pornită tocmai de la distincția dintre cele două forme ale cunoașterii, intuiția și conceptul, nu poate face deosebirea dintre artă și ne-artă, dintre o epigramă și o înjurătură, dintre o nuvelă și o cronică, dintr-un peisaj și o schiță – topografică atunci avem tot dreptul să căutăm estetica și în sociologie și în psihologie și în morală și în planetele cerului – numai în inteligența omenească, nu.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 32.

CE ESTE FENOMENUL ESTETIC?

S-au scris pagini nenumărate și se rostesc discursuri fără sfârșit, se țin prelegeri publice, se tipăresc opuri și eseuri asupra fenomenului estetic, fără a se fi făcut totdeauna disocierea riguroasă a elementelor care constituie acest fenomen. Toți autorii și toți cititorii sunt de părere că știu ce-i acela fenomen estetic și toată greutatea ar fi stând numai – un fel de obstacol scolastic în a găsi cea mai bună formulă verbală. Formule verbale s-au dat nenumărate de când estetica a intrat ca un capitol de sine stătător, deși nu totdeauna bine delimitat, în sistemele filosofice. Formula lui Kant – cea mai uluitoare – că „arta e o finalitate fără scop”, a dat naștere la numeroase scopuri, cu menirea de a constitui originalitatea diferiților esteti filosofi s-au filosofi estetizanți, începând cu teoria mediului și sfârșind – în clipa când scriem aceste rânduri – cu teoria „refulării psihice” a doctorului Freud, care vrea să explice la fel și visele și opera de artă.

Silințele noastre s-au îndreptat mai cu seamă, precum s-a văzut în paginile precedente, spre această țintă modestă: să desfășurăm fenomenul estetic de toate învelișurile străine, chiar când aceste învelișuri, în alte domenii, sunt socotite de mare valoare¹.

Am ajuns astfel în fața fenomenului estetic pur, și mărturisim cu umilință că am făcut o mare pauză. Nu voim să spunem că n-am fi putut găsi și noi numaidecât o formulă care să intre în numeroasa familie a formulelor kantiane. Șovăirea noastră îndelungată se datorează tocmai încăpățânării de a nu voi să facem parte din șirul doctorilor filosofi².

Știm că estetica este știința fenomenului estetic.

Dar ce este fenomenul estetic?...

Neputând da o definiție scurtă și cuprinzătoare a fenomenului estetic, cu melancolie am cercetat alte ramuri ale

științei, mai fericite și mai dezvoltate decât estetica, din dorința de a găsi în sfârșit formule și siguranțe, fie și în domenii științifice străine preferințelor noastre. Și am băgat de seamă că nici alte științe n-au izbutit până azi să dea o definiție precisă fenomenului specific lor. Ce este lumina? Efectele ei le cunoaștem și le verificăm cu toții. Ca și noi în paginile precedente, unde am arătat ce nu este fenomenul estetic, prin negație s-a ajuns la singura definiție valabilă, care însă umilește fizica: lumina este ceva care nu este întuneric. Ce este electricitatea? Aceiași definiție inexistentă, sau existentă prin afirmarea negației ei. Ce este fenomenul biologic? etc.

Așadar, fenomenul estetic nu este mai năpăstuit decât celelalte fenomene, cărora știința nu le-a găsit formula și uneori nici cauzalitatea. În această împrejurare – împrejurare fericită, căci îngăduie să continuăm lucrarea noastră – de ce n-am purcede la fel cu toate celelalte ramuri ale științei? Renunțând deocamdată la orice definiție, să ne mulțumim cu analiza elementelor constitutive ale fenomenului estetic.

Putem afirma – și fără nici un pericol – că fenomenul estetic, în cauzele și efectele lui, ține de aceste trei elemente constitutive: artistul care creează opera de artă, opera de artă creată de artist și spectatorul care se bucură de priveliștea operei de artă. E drept că fenomenul estetic înglobează aceste trei elemente într-o unitate superioară, dar toate discordiile și urile pe viață între doctorii artelor, provin din faptul că sistemele lor sunt construite numai pe unul din cele trei elemente constitutive ale fenomenului estetic, din care ar purcede celelalte două, ca gemenii din mamă^{III}.

Adevărul e că dacă în fiecare din cele trei elemente constitutive se află o parte din esența fenomenului estetic, funcția și destinul acestor trei elemente sunt atât de diferite, uneori atât de contradictorii încât siliți suntem să le tratăm în parte, independent cu totul unul de celălalt, chiar cu riscul de a fi acuzați de pedantism.

1) Artistul

a) Originile psihologice ale creației artistice

Cea dintâi întrebare care ne vine în minte apropiindu-ne de artist – și aici ne vom ocupa îndeosebi de artistul cuvântului, de scriitor – e următoarea: de ce scrie?

Să înlăturăm răspunsul cinic al unor scriitori care țin să pară mai practici decât sunt în realitate: că scriu pentru bani. Scrisul literar nu e totdeauna o meserie bănoasă, iar o seamă de scriitori ar fi gata să mai dea bani din punga lor, pentru a fi socotiți scriitori. Nici gloria legată de această nobilă îndeletnicire nu poate fi socotită provocatoare de opere literare. În multe țări – cu deosebire în cele eminate agricole – arta literară e dezonorantă și declasează pe individ.

E un mijloc de a găsi adevăratele pricini ale scrisului literar: cercetând pe scriitorii din imediata noastră apropiere. Cum s-ar putea însă lesne să ne înșelăm asupra ierarhiei cauzelor, singurul mijloc științific, deși poate lipsit de modestie, e să cercetăm cauzele care au făcut pe autorul acestor rânduri – versificator, nuvelist, romancier și autor dramatic din cea mai fragedă tinerețe – să se exerseze în arta literară.

Cele dintâi versuri le-a scris din necesitate. Fiind silit să figureze în albumul unei tovarășe de jocuri și nesimțindu-se în stare să creeze fie și o singură împerechere de rime, a scris și subscris în album o poezie de M. Eminescu. A doua pricină e în spiritul de imitație al literaturii rurale din vremea curentului sămănătorist, care pătrunsese în toate școlile.

A treia pricină o găsim într-o mare bucurie, în împrejurări meschine. Artă literară – o lungă poemă erotică – avusese menirea să pună în împrejurări mai nobile aceeași bucurie, ridicată de imaginație la extaz.

A patra pricină a fost un mare necaz. Artă literară – un roman – avusese menirea să fie o crudă răzbunare. (Primul efect al făuririi acestui instrument de tortură a fost însă... potolirea necazului).

A cincea pricină a fost un puternic impuls propagandistic de natură politico-socială. (După terminarea scrierii sale literare, autorul a băgat de seamă că materialul politico-social e tocmai ceea ce constituie slăbiciunea acelei opere).

A șasea pricină am găsit-o, în sfârșit, într-o mare goliciune sufletească, prilejuită de o vacanță silită, când, din disperare autorul a imaginat o operă literară plină de nebănuite experiențe trupești și sufletești.

Din cele șase pricini enumerate, provocatoare de opere literare, valabile sunt numai ultimele patru care, privite de la oarecare înălțime, pot fi reduse la una singură: cheltuirea unui curent de energie – prisos al vieții – prin arta cuvintelor.

De aici vom trage două încheieri.

Întâia: Artistul e un element de lux. El apare numai datorită unui plus de forță vitală, sau a unui plus de multe ori preluat din forțele necesare funcțiilor vieții. Astfel că acele „degenerări” denunțate de medici și care sperie pe cei slabi de înger, sunt înseși eforturile naturii care dintr-un material în cantitate precisă, vrea să creeze o calitate originală. Artistul prin condițiile artei lui e silit nu numai să ducă uneori o viață prea puțin „igienică” sau „normală”, dar prin uzul „exagerat” al unor anumite funcții și organe să devină un maniac și să se stingă, pradă unor maladii fără nume. „Armonia” vieții marilor creatori este numai o legendă pedagogică. Natura a stricat și strică totdeauna așa numitele „armonii”, ori de câte ori purcede să creeze o calitate nouă.

A doua încheiere – lăaturalnică oarecum – e că societatea până azi oferind numai unui infim număr de indivizi condițiile minime de siguranță și cultură ca plusul de energie să se cheltuiască în creații artistice, omenirea nu și-a dat încă toată măsura originalității ei creatoare. Pildele strălucite pe care ni le

oferă vechile civilizații ale continentelor, departe de a infirma această credință, o sprijină.

Artiștii care, din diferite pricini, nu cred sau nu doresc o grabnică eliberare a tuturor oamenilor din ocna mizeriei sunt de partea întinericului și a morții, sunt dușmăni ai marilor lor frați din viitor.

b) Cele două atitudini. Expresia estetică

Am văzut cauzele psihologice ale creației artistice. Care sunt atitudinile artistului în fața lumii? Artistul nu poate avea decât două atitudini fundamentale: lirică sau epică, romantică sau clasică, subiectivă sau obiectivă.

Nimic nu îndreptățește o supremație a uneia din cele două atitudini – care e în fond una singură, întrucât chiar în restul lumii artistul nu se poate vedea decât pe sine, iar în opera de artă nu se poate reda decât pe sine. În ultimul veac cel puțin, istoria literară ne arată o alternare ritmică strictă, sub formă de școli literare, a celor două atitudini.²⁰

Scriitorul care se descrie pe sine – sentimentele și preferințele sale – sau care descriind lumea din afară o deformează după gustul sau intențiile lui artistice, se supune de-a dreptul marelui imperativ al naturii care a creat pe individ fără asemănare cu vecinul său, și în același timp marelui imperativ al artei, care nu îngăduie similitudini de creație.

În chipul acesta scriitorul este și materialul brut, din adâncul căruia scoate elementele socotite de el ca fiind specifice și deci cu drept de viață proprie, ferite de pericolul morții prin identitate; și creatorul artistic, cel care dă farmecul autenticității.

Scriitorul de această categorie e amenințat însă de două pericole (mai amănunțit discutate în partea întâi a lucrării de față):

²⁰ Romantism – naturalism, simbolism – neoclasicism, suprarrealism – ...

Primul pericol îl constituie propria-i psihologie, pe care artistul o satisface prin crearea operelor de artă. Dacă această psihologie pusă în stare de fierbere printr-o excitație sau depresiune, poate constitui un punct de plecare, precum văzurăm în „originile psihologice ale creației artistice”, ea nu poate constitui însăși valoarea estetică, decât în măsura în care artistul a înțeles să invertească elementele psihologiei sale în elemente estetice: în primul plan să domine jocul original al facultăților psihologice, cu această calitate de joc (adică fără vreun scop practic) și cu farmecul autenticității artistului (spre deosebire de jocurile psihologice originale posibile ale indivizilor lipsiți de talent, adică de darul de a îmbiba creațiile lor cu farmecul autenticității artistice).

Al doilea pericol îl constituie ideologia filosofico-politică a scriitorului. În literatura română acest pericol a fost dezbătut de mulți autori, și a fost sâmburele faimoaselor discuții ale „artei pentru artă” și „artă cu tendință”.

Trebuie să recunoaștem că până-n veacul nostru nu s-au ivit mulți scriitori care să fi prelucrat materialul lor ideologic sau politic în vederea unor creații artistice, numai de dragul jocului cu farmec al individualității lor. Fenomenul estetic n-a fost totdeauna prețuit în starea lui pură și nici educația estetică nu s-a făcut – din pricina nenumăratelor pericole ce decurg pentru viața socială – până azi în chip mulțumitor, necum integral.

Și nici nu știm – când originile operei de artă sunt de natură psihologică – dacă e cu putință totdeauna ca scriitorul să se ridice deasupra propriilor credințe și dureri, ca deasupra unui peisaj străin și cu acest material care-i frământă măruntaiele și îi aprinde imaginația, să facă doar un joc fermecat, să-și transforme întreaga lui ființă în valoare estetică, pentru plăceri rămase până azi ale unei înfime aristocrații... Prin nimic – nici prin educația părintească, nici prin educația de stat – artistul din timpuri (și cine știe câte veacuri de-aci înainte!) n-a mers cu perfecția estetică atât de departe încât să înțeleagă și să vrea ca începând de la el și sfârșind cu restul lumii, tot universul – cu

jocul plin de farmec al unităților originale, al raporturilor pururi schimbătoare între înfățișările niciodată aceleași ale lumii – să fie preschimbat în poezie. Cine să creadă că în fluviul uniform al timpului terestru, continentele trăiesc în același timp în veacuri diferite, în același continent țările, în aceeași țară orașele, în același oraș oamenii care preumblându-se pe străzi și surâzându-și, își arată dinții de la distanțe seculare, și în câte o criză, milenare?... Cine să admită că natura însăși nu face decât să se joace, plină de farmec, prin tot ceea ce vedem și nu vedem, în constelații, în continente, în flori și faune, prin neîntrerupta destrămare a lucrurilor, dintr-o veche destrămare care părea sfârșit de ev, dar care e totuși în altă direcție și cu alte dimensiuni, un început de leat în pururi ineditul timpului?...

Poate că îngrozit, scriitorul nici n-ar mai scrie, mâna i-ar amorți când izvorul credinței n-ar trece de-a dreptul în opera de artă; a fost crescut să nu-și dea seama că această creație de artă este numai o imensă farsă, că el este într-un fel doar un actor, trecând printre lucruri, peisagii, oameni și idei ca prin decoruri și că totul, împreună cu el, joacă fermecat în teatrul instabil al lumii...

De aceea să nu lărgim și să nu adâncim prea mult clipa estetică prin care scriitorul ar vedea universul cel nou. Pentru înțelegerea acestui univers n-ar fi îndestulătoare eliberarea scriitorului, pe care adesea plin de râvnă o încearcă el însuși, ci crearea unei alte ființe pentru o altă realitate.

A doua atitudine fundamentală este atitudinea obiectivă în elaborarea elementelor pe care le procură scriitorului propria sa psihologie sau lumea exterioară (natura și viața socială).

S-ar părea că această a doua atitudine stârpește definitiv principiul personalității artistice care stă la temelia lucrării de față.

Să recunoaștem deocamdată că nu numai omului îi e dat graiul; că acest fenomen al expresiei n-a fost o excepție ivită brusc pe o treaptă biologică oarecare în evoluția globului nostru. Nu prea mult greșim dacă acceptăm să credem că toate înfățișările naturii își au expresia lor în chiar aceste înfățișări, iar

omul, animal care grăiește, se bucură doar de o modalitate articulată a unui fenomen universal.

Peisajul spune totdeauna ceva pe care prin intuiție îl simțim perfect limpede și unele peisaje rostesc ceva caracterizat afectiv atât de puternic, încât oamenii cei mai puțini educați esteticește, își dau numaidecât seama. Fără deosebire de cultură sau clasă socială, oamenii recunosc cu toții unele discursuri speciale ale peisajului, declarate „frumuseți ale naturii”: un apus de soare pe mare, munți acoperiți de nori etc.

(Redus la proporții de miniatură – bunăoară: fotografia mică a unui lanț de munți în soare, sau, pe uliță, scurgerea unui pârâiaș cu multiple ramificații dintr-un troian de zăpadă – peisagiul spune același lucru, în cazul nostru: îndrăzneala cosmică a munților, nostalgia lăncedă a unor lagune etc.).

Afirmația lui Amiel: „Le paysage c'est un état d'âme”, e numai declarația perfectă a unui suflet liric. Peisagiul are propria lui „stare de suflet”, pe care o rostește cu propria sa înfățișare.

Priveliștile sociale (urbane, rurale) își au și ele expresia lor – și sunt gânditori care au încercat să descopere o corespondență tainică între peisagiul fizic și sufletul diferitelor civilizații.

Pe aceste fenomene se bizuiesc în literatura noastră acei critici de artă ziși „tradiționaliști”, care urmăresc și cer scriitorilor o copie credincioasă a peisagiului natal și social. Asemenea critici nu sunt în afară de sfera artei, dar se găsesc în situația astronomilor dinaintea lui Galileo și Copernic; ei cred dârș că soarele estetic se învârtește în jurul peisajului natal, iar peisagiul natal e centrul întregii lumi artistice!

Această a doua atitudine, care-și zice obiectivă pentru că nu face decât să transcrie expresia peisajului fizic și social, fără intervenția capricioasă a scriitorului, este de fapt o mare iluzie. Fără intervenția scriitorului care dă peisajului farmecul autenticității, peisajul e fotografie sau cel mult cromolitografie. În fața peisajului natal, mai mult sau mai puțin imobil, se perindă seria nesfârșită a personalităților artistice – ale căror creații nu vor trăi prin „obiectivitatea” cu care au redat peisajul

(căci s-ar anula prin identitate) ci prin farmecul autenticității, care farmec emană din originalitatea proprie fiecărui creator^{IV}.

O duzină de poeți „tradiționaliști” puși în fața râului Argeș vor reda acest peisaj în ce are el mai caracteristic; e cu puțință ca în creațiile lor să găsim oarecare trăsături comune, dar ei fiind 12, valoarea creației lor va sta în diferențele de percepere și redare, iar farmecul literar, adică viața proprie artistică a operelor lor, în diferențele specifice ale originalității lor – de-ar fi cei 12 poeți „tradiționaliști, 12 fii ai aceluiași tată! Dacă doi din acești creatori, prin absurd – sau în virtutea criticii „tradiționaliste” – vor apărea în creațiile lor absolut identici, adică absolut „obiectivi” în fața aceluiași peisaj, unul din ei va fi eliminat sau amândoi vor constitui o singură unitate (ceea ce e tot una) în raport cu fiecare din ceilalți 11 creatori.

Benedetto Croce ne oferă imaginea perfectă a iluziei artistului „obiectiv”: Omul în fața frumuseților naturii e întocmai ca Narcis aplecat deasupra Izvorului...²¹.

Dar oricare ar fi fost atitudinea artistului, el a ținut pururea seamă, dintr-un instinct care adesea a biruit propriu-i intelect – hotel pentru musafiri suspecti deși bine gătiți, veniți de pe tărâmurî streine și provocând creația artistică – de expresia estetică. Dacă celelalte materii ale operei de artă, marmura, sunetul, culoarea, mișcarea ritmică, impuneau cu tiranie exclusivă expresia estetică, materialul verbal oferea scriitorului artist numai un minereu, o gangă impură, din care trebuia să extragă metalul de preț al expresiei sale originale.

Și cum personalitatea este „ireductibilă” – iar înțelegerea ei se face printr-o corespondență tainică ale cărei lire se înmulțesc pe măsură ce veacul aduce o înmulțire a încrucișărilor trupești și sufletești dintre oameni, expresia estetică va fi tot atât de ireductibilă și, teoreticește, tot atât de personală.

Înțelegerea expresiei estetice – atunci când nu este imitație, nici șarlatanie, nici mască a unei sterilități sau banalități sufletești – se face prin aceeași tainică și inefabilă corespondență.

²¹ Benedetto Croce, *op. cit.*, p. 95.

Astfel că expresia estetică autentică își este suficientă; ea nu are nevoie de confirmarea nimănui altuia decât conștiința creatorului artist. Treptele care despart expresia estetică de expresia vulgului nu trebuiesc socotite ca tot atâtea trepte de osândă pentru scriitorul a cărui singură menire e să creeze original. În măsura în care expresia estetică își pierde din specificitate, devenind vulgară, destin de neînlăturat! – ea își pierde efectiv din forță și deci valoarea ei artistică. Unghiul de deschidere al expresiei estetice către public, este măsura vulgarității ei. Teoreticește, expresia estetică perfectă este un unghi perfect închis, adică un punct: conștiința maternă a artistului creator.

c) Artistul n-are părinți și n-are urmași

Dacă geniile literare au vârstă și scriitorii beneficiază de evoluția geniilor, artistul original, creatorul puternic, cu farmec nou, molipsitor, apare totdeauna prin generație spontană.

E drept că biografii găsesc adesea în ascendența marilor artiști oarecare indicii spirituale prin care ei lămuresc fenomenul geniului. Dar acești biografi n-ar putea explica de ce urmașii genialului creator sunt – în afară de mari excepții – sterili, și de ce izbucnirea geniului într-o spiță genealogică anumită, a avut loc într-o generație și nu în alta. Se pot cita familii care au cultivat un veac-două, cu succes, pictura sau muzica, din tată în fiu; dar nu putem crede că Homer, Dante, Shakespeare, Goethe, Beethoven, Wagner au fost copiii unor părinți sau, la rândul lor, au avut copii care să le perpetueze geniul.

Fenomenul e caracteristic. Marii creatori de valori n-au părinți și n-au copii²². Aruncați de un hazard creator de-a lungul timpului și spațiului, fără vreo rânduială anume, ci par înșiși

²² Ceea ce nu înseamnă că scriitorii sunt scutiți de obligația de a fi buni fii, buni soți și buni părinți. Facem această observație ca să nu fim rău înțeleși de criticii morali și sociali.

opere de artă ale naturii. Creați uneori în împrejurările cele mai nefavorabile, ei apar la întâmplare din cine știe ce exces sau deviație de viață, opere ale unui spirit iubitor de înfățișări originale.

N-au părinți; de cele mai adese ori părinții și epoca lor n-au putut să recunoască acea uluitoare mlădiță a vieții cu florile ei uriașe și spăimântătoare: au crucificat, au otrăvit, au lapidat și au ars ființa miraculoasă. N-au copii; geniile sunt uneori cu totul sterile trupește, iar alteori procrează oameni comuni, dacă nu de-a dreptul stârpituri, din cine știe ce osteneală și sleire a generației, prin ecloziunea bruscă a marelui lor soare vital.

Ceea ce nu înseamnă că scriitorii sunt scutiți de obligația de a fi buni fii, buni soți și buni părinți. Facem această observație ca să nu fim rău înțeleși de criticii morali și sociali.

Copilul care, ca și tatăl său, cultivă aceiași artă, au în acțiunea lor ceva incestuos. Geniile n-au copii nici în înțelesul urmașilor spirituali. Dacă în disciplinele științifice, unde zestrea experienței de laborator crește cu fiecare generație, în artă urmașii – în afară de meșteșug – n-au nimic de învățat de la predecesori, iar când învață într-adevăr, se anulează.

De aceea istoria literară scrisă pe națiuni, este numai istoria evoluției geniilor, sau istoria culturii generale a poporului. Și cum viața spirituală a Europei a avut totdeauna, în pofida dezbinărilor sângeroase și lungi, o serioasă unitate, istoricul literar e nevoit să facă incursiuni destul de penibile pentru simțul său patriotic, pe meleagurile națiilor celor mai antipatice. Literatura, așa cum e predată azi în școli și cum o proiectează în viitor critica pedagogică, presupune abdicarea completă de la fenomenul geniului, apariție spontană, fără legături temeinice cu părinții și societatea, forță originală singură înzestrată de Dumnezeu cu darul creației.

S-a spus adeseori, pentru justificarea istoriilor literare, că geniul nu este decât o culme a sufletului popular, precum muntele este o culme a țării văzută geografic. Dar precum constituția geologică a muntelui românesc, bunăoară, e cu totul deosebită de

constituția geologică a dealului sau șesului românesc – ba uneori constituția muntelui românesc este aidoma cu a munților Anzi din America de Nord – tot astfel geniul literar românesc, spre pildă, M. Eminescu, e diferit prin constituția sa sufletească și prin farmecul său specific, de sufletul popular românesc (așa cum reiese din cântecele poporane, dacă ar putea fi reduse la o oarecare unitate). Numai o înaintată nesimțire literară ar putea afirma că „Melancolia” sau „Luceafărul” purced și au vreo înrudire cu cântecele bătrânești²³.

²³ A nu se confunda sufletul eminescian cu unele teme populare tratate de poet, sau cu unele elemente formale, poporane; poetul a imitat din lux artistic, forma poporană.

Părerea contrarie este atât de răspândită, încât consemnăm cu plăcere următoarele opinii prețioase și prin adevărul și prin raritatea lor, ale d-lui Paul Zarifopol: „Experiența artistului este eminent senzuală. De aici urmează că, în general, arta e fenomen local. Aceasta nu înseamnă că un român va zugrăvi, din punct de vedere pur artistic, peisaje bretone numai decât mai prost decât peisaje române. Rezultatul artistic atârână de gradul în care se va fi pătruns, vizual, de acele locuri. Și nu e apriori și absolut sigur că un român va avea mai mulți sortți să fie, din punct de vedere strict artistic, mai original zugrăvind peisaje străine. E foarte cu puțință să faci dorobanți, țărani și boi români după o tehnică anume și foarte franțuzească. Școala olandeză nu s-a născut pentru că artiști de origine olandeză au zugrăvit țara și viața olandeză, ci pentru că împrejurări istorice au dat naștere unei activități artistice foarte vii care s-a aplicat original vieții și țării aceleia. Altfel arta „olandeză” putea rămâne o anexă interesantă a celei italiene. Povestiri cu țărani sau mahalagii români nu înseamnă de la sine artă românească, ele pot fi simple aplicări la niște motive românești a manierei lui Maupassant, de pildă, ori a lui Gorki. Iar *Sărmanul Dionis* nu-i artă românească fiindcă e acolo vorba de vremea lui Alexandru cel Bun, ci pentru că un geniu artistic de o rară vigoare a legat original erudiția lui poetică asupra trecutului românesc cu filosofia idealistă nemțească, și a dat literaturii noastre o bogăție hotărât nouă și proprie. Eminescu nu s-a îmbătat doar ca orice semi-agiarniu literar, de cuvinte vechi sau țărănești, nici nu și-ar fi putut închipui că face eveniment în literatură întrebuintând, de pildă, verbul

Tot astfel I. L. Caragiale, celălalt geniu al literaturii române, revendicat la fel de istoria literară, n-are nimic asemănător nici cu M. Eminescu, deși au trăit cam în același timp și loc, nici cu sufletul poporan. Criticul literar care de dragul spiritului istoric și etnic ar putea reduce la unitate psihologică și estetică aceste trei valori atât de profund diferențiate, M. Eminescu, poezia poporană românească, I. L. Caragiale²⁴, ar merita – ridicat la cub – premiul în dolari instituit pentru aflarea cvadraturii cercului.

N-am putea susține că oamenii sunt atât de deosebiți între ei, încât artiștii, oricât de mari și de originali, să nu alcătuiască uneori familii ușor de recunoscut. Un scriitor poate fi pentru alt scriitor o adevărată dezvăluire de suflet și lovitura biblică de toiag care desfundă izvoarele creației. Scriitorii își recunosc frații de suflet, după o strofă sau numai după un titlu, în literaturile cele mai depărtate de literatura lor. Mai mult decât înrudirile de sânge, care nu pot fi controlate, care sunt adesea tragic amăgitoare, o altă lege, aceea a înrudirilor sufletești, presimțită de Goethe chiar în relațiile dintre oamenii comuni (*Wahlverwandschaften*), domină această superioară biologie a spiritelor creatoare. Criticul Brandés se socotea în tinerețe elen, Eminescu se simțea budist. Paul Valéry^V îl recunoaște pe

a prinde în locul verbului a începe. El nu-și costuma vorbirea dinadins și grosolan cu rechizite arhaice sau rurale, ci de la sine și-a îmbogățit sufletul ca acest suflet să ceară și să creeze forme vii și nouă. Nu fântânile și gardurile românești din poemele descriptive ale lui Coșbuc (în *Ziarul unui Perde vară*) face să fie arta lui originală românească, ci împreunarea neașteptată a unei fantezii de poet mitolog cu o strălucită vizualitate. Nu sumanul și catrința, nici vocabularul sătesc pot face artă românească, ci artistul care e destoinic să creeze, din experiența lui locală, cu ajutorul culturii sale artistice generale, un stil nou și propriu”, Patul Zarifopol, *Localismul artei*, în „Adevărul literar și artistic”, din 11 April 1926.

²⁴ I. L. Caragiale a fost nu numai un mare creator, dar și un mare profesor de artă – fără catedră – pe care profesorii de literatură – cu catedră – îl ascultau amuzați, ca pe o anecdotă...

Leonardo da Vinci, iar poetul Minulescu, om de spirit, declară că deși e născut în Pitești se socotește din Ile de France! Ce mizeră doctrină pentru un adevărat creator de artă, aceia care, asimilându-l cu alte interese și valori – care își au de sigur însemnătatea lor la locul lor – vrea cu dinadinsul să-l lege de butucul din via familiei, silindu-l, cu sancțiunea concentrării în lagăr militar, să cânte de-a pururi din cimpoi!

Unitatea aparentă a fiecăreia din culturile vechi – cultura chineză, indiană, egipteană, greacă, evreuo-arabă – pare a da îndreptățire esteticienilor cu jug care socotesc că națiile lumii, închise între hotare bine păzite cu tunuri, mitraliere și puști cu repetiție, ar putea crea originalități colective tot atât de pregnante. Eroarea provine din două izvoare. Întâi: Unitatea vechilor culturi reiese din superficialitatea spectatorului care cercetează amintitele culturi, în sânul cărora de la o vreme s-au produs dezbinări uriașe, mulțumită tocmai geniilor creatoare. (E de ajuns să pomenim de distanțele și diferențele esențiale dintre Aristofan, Sofocle și Euripide, sau de apariția lui Isus în sânul iudaismului). În al doilea rând, nici o nație de pe pământ, ținând seamă de condițiile vieții contemporane, n-ar mai putea crea azi o cultură și o civilizație care să aibă măcar acea aparentă unitate a vechilor culturi. Valorile circulă azi pe suprafața întregului glob, cu o viteză care se apropie de instantaneu.

Familiile autentice de artiști se grupează astfel deasupra literaturilor locale în virtutea unor forțe ale căror taine și legi profesorii de literatură, lăsând deoparte anacronicele Table ale Vămii, ar trebui să înceapă să le cerceteze. Câmpul e virgin.

d) Nietzsche și stilul colectiv

Ne vom opri o clipă la Nietzsche care pune la temelia culturilor nu individul creator, ci colectivitatea perfect unitară, cu aceeași funcție creatoare. Nietzsche se gândea mai cu seamă la vechile culturi, și în special la cultura elenă. Colectivitatea ca individualitate creatoare – cu toate amendamentele de fapt pe

care le-am adus în paginile precedente – a iscodit altădată prețioase valori morale și artistice. Distanțele și barierele dintre colectivități și culturi erau atunci mai greu de străbătut, iar individul în acele colectivități relativ infirm față de uriașele colectivități contemporane, suferea mai sigur și mai fanatic presiunea grupului.

Psihologicește, explicația pe care Nietzsche o dă apariției fenomenului estetic (latura artistului creator) este surprinzător de justă: sublimarea sentimentului dionisiac – viața tumultuoasă, descompusă a elementelor inițiale învecinate cu moartea – ridicarea acestui sentiment turbure, la o viziune apolinică, senină și fermecătoare. Temeiul pe care-l pune însă acestei funcții psihologice, dacă poate fi just pentru culturile vechi, nu mai poate fi atât de just în cultura modernă, e lovit azi de sterilitate. „Metafizica inconștientă a vieții” originală și creatoare a culturilor antice, de natură colectivă, nu se mai poate aplica civilizației și culturii moderne, care, în artă cel puțin, dacă nu și în morală, nu mai creează colectiv, ci prin personalități diferențiate cât mai original. „Lipsa de stil” pe care Nietzsche o deplânge privind cultura contemporană, și care „lipsă de stil” ar explica sterilitatea noastră artistică, nu-și găsește confirmarea – istoria nu cunoaște o mai frenetică apariție de creații originale în toate domeniile, ca în epoca noastră – pentru că „stilul” trebuie căutat nu în colectivitate, care nu mai e azi matricea creatoare, ci în personalitatea perfect originală^{VI}.

Nietzsche, urmărit de viziunea tragediei grecești, pe care o judecă și lămurește mai mult în funcțiile ei religioase și sociale, iar nu curat estetice, disprețuiește și atacă actuala cultură, care pune temeiul pe personalități (adică pe tot atâtea „metafizici” ale vieții” originale, în locul unei singure „metafizici” colective) și găsește vremea noastră lipsită de „stilul” ei unic și original așa cum îl are cultura elenă. Eroarea lui Nietzsche provine nu numai din pricina înmulțirii grupelor în aceeași societate, a națiilor în același continent, dar și din faptul că el caută valori de diferențiere cum sunt valorile artistice, într-un domeniu

(colectivitatea) care nu poate crea decât valori de coeziune, cum sunt valorile moral-sociale.

Există totuși un „stil” colectiv modern, dacă-l căutăm acolo unde principiul vieții și creației colective e hotărâtor... în fabrică. Mașina, din punct de vedere al „stilului” culturii colective are aceiași valoare și semnificație ca epopeea și tragedia greacă sau catedrala gotică. Mașina este creația, „stilul” tipic al vieții colective moderne și privită sub toate formele ei – uneori de o rară ingeniozitate – mașina are într-adevăr ceva din dionisiacul sublimat în apollinic.

Dar acest „stil” are beteșugul lui: nu îndeplinește o funcție estetică decât în măsura în care voim să-l privim estetic. Destinul lui e de natură practică, iar evoluția lui e determinată de același trist destin.

e) Ocrotirea prin ignoranță

Nu putem fi atât de nedrepti încât să nu observăm că personalitatea creatoare, în ce are ea inițial, caracteristic și original fermecător, a fost recunoscută de o seamă de scriitori și critici – prin promovarea inculturii! După ce s-a lăsat în seama lui Dumnezeu „talentul” (și bine s-a făcut), din împrejurarea că scriitorii n-au avut totdeauna putința să învețe carte multă s-a făcut aproape o virtute, și mulți oameni de artă – mai cu seamă la noi – întorc privirile de la orice manifestație de artă originală și se mențin voluntar într-o ignoranță profundă, spre a nu altera divinul mineral care radiază din sufletul lor fără pereche. De la același gând, unii istorici literari au cerut supravegherea atentă a produselor artistice străine, care ar fi amenințând originalitatea poporului nostru. Nu se ține seamă de faptul elementar că pentru asimilarea sau repudierea unor valori estetice, poate hotărî numai poporul, în totalitatea geniului său – iar nu un critic sau istoric literar care ar putea fi învinuit de lipsă sau exces de gust artistic – în tot cazul după ce s-a luat cunoștință de producțiile artistice de aiurea! Pilda poeziei populare, care

posedă mărgăritare ca „Miorița”, e adusă în primul plan pentru îndreptățirea existenței vameșilor de artă, al căror gust particular a fost substituit geniului neamului românesc.

Această acțiune a proștilor care sub scutul principiului originalității creatoare vor să limiteze posibilitățile, de înflorire ale creației artistice, variate la infinit, trebuie demascată.

Creația „Mioriței”, e drept, se datorează și acestei perfecte independențe față de cultura cărturărească modernă. Autorul, un cioban din munți, dar cu un suflet foarte exersat și cu extraordinare însușiri de expresie, liberat de toate cătușele pe care le-am văzut la mâinile și picioarele artistului modern a creat pe un plan estetic perfect original. Numai de la el – într-o lume care ar trăi milenii izolată de civilizația noastră tipografică – ar purcede o eflorescență artistică nebănuit de bogată și variată.

Dar astfel de împrejurări, dacă n-au pierit cu totul, sunt pe cale de a pieri – și poate că nu mai e în Balcani și Carpați nici un cioban care să nu fi fost molipsit într-un fel de civilizația cărturărească a Europei, prin podoabe, prin unelte sau numai prin vorbe. Tot ce se mai produce azi în această lume a ogoarelor și pădurilor, când ajunge până la noi nu mai are înfățișarea curată a „Mioriței”.

Asemenea geometriilor numai cu trei dimensiuni, geometria civilizației rurale e stricată – și definitiv stricată – de forțe care pot fi aprobate sau repudiate, dar care și-au impus tiparele. Trăim în geometria Europei și artistul creator nu are alt mijloc de a se libera de tiraniile care-l strivesc de la cea mai fragedă vârstă, decât să pună stăpânire pe mijloacele toate, până la cele mai subtile și mai noi, ale culturii timpului său, singurul fel ca expresia artistică a ființei sale originale să se poată mișca în cea mai perfectă libertate.

f) Autospectatorul

Se spune ca natura a creat pe om, cel mai lucid dintre animale, ca prin conștiința lui să-și dea singură seama de propria-i conștiință.

Nu știm dacă în științele fizice, chimice și biologice s-a putut reconstitui prin semne grafice și numerice o credincioasă imagine a naturii. Chestiunea e foarte controversată. Natura nu intră decât în parte, în ce privește cantitatea și numai din profil, în ce privește calitatea, în formele și formulele științifice; acestea au pe de-asupra durerosul cusur că sunt, fără sfială, repudiate de oamenii de laborator la intervale îngrijorător de scurte.

Tot atât de imperfectă e opera de artă dacă voim să credem că are menirea primordială de a fi oglinda în luciul căreia natura să cocheteze cu propria-i conștiință. Căci artistul, liric sau epic, nu se poate reda în opera de artă decât pe sine, (și cu cât e mai personal, cu atât e mai puțin oglindă a naturii, dar e cu atât mai prețios pentru artă).

Artistul ar fi deci autospectatorul a căruia ciudată manie e să se reproducă în cât mai multe opere de artă, imagini perfecte ale propriului său spectacol. Precum a creat pietre, copaci, stele, natura a creat diferite valori personale, a căror menire este să se realizeze pe un plan superior al biologiei, planul estetic. Această unitate personală creează la rândul ei organicitatea și unitatea operelor de artă ale aceluiași artist. Cu această moleculă a personalității originale se pot constitui familii și popoare de artiști, peste timp și spațiu. Până acum nu s-a făcut o clasificare pe acest temei curat estetic, din pricina numeroaselor învelișuri străine care ascund adevăratul sâmbure al valorii estetice.

...Dar această formulă a artistului autospectator, unic și indivizibil, nu ne mulțumește. Simțim că împotriva lui se ridică originalitatea vie și diversă a operelor de artă, răzvrătite împotriva propriului lor creator.

2) SPECTATORUL (Lumea văzută estetic)

Invariabil egal zero

A. Maniu (*Paharul cu otravă*)

*...Privesc fiecare obiect și ființă
ca pe un element al lumii,
combinat pentru plăcerea mea!*

. Joseph Delteil

a) Plăcerea estetică pură

N-am putea explica prea bine de ce unele înfățișări ale lumii ne fac plăcere, precum lumina soarelui, de ce alte înfățișări ne produc o plăcere amestecată cu un fior de teamă, precum lumina lunii. Aceste diferite plăceri sau neplăceri s-ar reduce, poate, în ultimă analiză la un sentiment de siguranță sau nesiguranță a vieții.

Și totuși aceste plăceri au ajuns o nevoie sufletească, un aliment – cum se spune – de „prima necesitate”.

A căuta plăceri însă și în înfățișările penibile ale lumii, e o „perversiune” sufletească mai puțin comună, e drept, dar care poate fi găsită în toate timpurile și în toate colțurile pământului locuite de oameni. Căci omul e crud. Omul e sadic. Nevoia de spectacol e atât de tiranică – și privind originea ei, putem spune că dragostea de viață, manifestată prin sentimentul siguranței vieții e atât de puternică – încât stârpește deplin teama de pericol, chiar când e foarte apropiat, spre a îngădui să înflorească, luxuriantă, numai plăcerea spectacolului lumii.

Sentimentul estetic este deci bucuria, adeseori sadică, deplină și independentă de orice alte sentimente și idei, la care ne ridicăm în fața spectacolului lumii. Înglobând toate facultățile sufletești, devenite sensibile printr-o plăcere distribuită egal pe toate antenele pe care le întindem lumii, sentimentul estetic apare astfel ca cea mai puternică și înaltă conștiință a existenței noastre.

Această „stare de grație”, sub forma ei cea mai pură și liberă, e numai privilegiul spectatorului. Artistul întrucât încearcă să realizeze în opere de artă „starea de grație” își alterează, prin chiar faptul creației, sentimentul estetic. El introduce preocupări intelectuale, din necesitatea de a fi expresiv, pasiuni, prin însăși origina simțului creator, punându-se astfel în afară de bucurie. Bucuria artistului începe abia după crearea operei de artă când intră în rolul oricărui spectator – dacă mai poate fi în fața propriei sale opere spectatorul crud, iubitor numai de priveliști și atent numai la bucuria estetică. Și cum *nu sentimentul estetic este origina operei de artă* (toți avem acest sentiment, dar nu toți simțim nevoia de a crea) *ci necesitatea creației* stimulată de diferite pricini de ordin psihologic, zadarnic am fi căutat la artist (pentru lămurirea fenomenului estetic) originea sentimentului estetic, așa cum ar părea firesc. Opera de artă, pentru spectator, adică pentru singurul element în stare să se ridice până la simțământul estetic pur, este deci numai o priveliște, pe un plan nou, alături de celelalte priveliști ale lumii; pe el îl interesează astfel nu artistul, cum se credea ci opera de artă, precum îl interesează priveliștea lumii și nu Dumnezeu. Pentru înțelegerea artistului spectatorul se adresează psihologiei, iar pentru înțelegerea lui Dumnezeu, metafizicii. Pentru plăcerea estetică se adresează numai operei de artă, ca unei înfățișări originale și independente.

Există un fenomen de acomodare a vieții, din cele mai elementare, care face ca o mână ținută mai multă vreme în apă caldă să nu mai simtă căldura apei, ca nimeni dintre noi să nu mai fie conștient de bătăile inimii – pentru că bate de mii de ani

– și tot astfel. Plăcerea în fața priveliștii lumii scade și se anulează prin însăși repetarea și menținerea acestei priveliști.

Cea dintâi condiție de menținere și reînnoire a simțământului estetic este deci *schimbarea peisajului*.

Plăcerea pe care ne-o procură schimbarea peisajului fizic – indiferent dacă peisajul e sau nu ceea ce obișnuim să numim „frumos – văzut din trăsură, din automobil, din tren, e de natură estetică. Tot astfel plăcerea de a privi focul care-și schimbă atât de repede forma flăcărilor. Cinematograful își datorează în bună parte succesul nu numai cuprinsului propriu-zis al filmelor, ci și plăcerii estetice elementare produsă de succesiunea rapidă a tablourilor.

Din aceste două fapte – bucuria prin existență în fața priveliștilor lumii și schimbarea peisajului pentru menținerea bucuriei – vom trage încheierea ca unui joc cât mai original și mai complex de priveliști îi va corespunde o plăcere cât mai vie și mai durabilă de natură estetică.

b) Ființa estetică perfectă

Am pomenit cuvântul „joc”; nu e prea greu să aducem aici prezența copilului care prin deplina-i libertate față de sine, de natură, de societate (nu știe mai nimic, nu are grija nimănui) prin simțirea-i proaspătă și dornică de viață, este ființa estetică perfectă. Copilul în chip firesc știe și vrea numai să se joace. Este crud cu alții, pentru că pe el îl interesează numai priveștiștea, și cele mai îngrozitoare cataclisme – moarte, cutremure, prăbușiri, incendii – pentru el tot jocuri sunt.

Nu voim să spunem că e lipsit de celelalte facultăți ale vieții. Copilul are îndeosebi, exagerat instinctul pericolului și, deviat, instinctul sexual. Dar starea lui firească, permanentă,

întretăiată excepțional de elemente străine, e bucuria estetică pură, din priveliștea lumii și jocurile ei²⁵.

Această firească „stare de grație” care ține ne-nterupt până la o vârstă relativ înaintată – de obicei până la apariția pubertății, când copilul se deșteaptă cu durere la marile porunci ale lumii dinăuntru și din afară – este condiția cea mai prielnică scânteilor de invenție, căreia îi datorăm toată civilizația^{VIII}. Spiritul inventiv și bucuria estetică sunt caracteristice puerile, pe care oamenii din ultimele două veacuri încearcă să le cultive sistematic. Nu e locul să arătăm în ce măsură școlile de azi – de la cele elementare la cele superioare – cultivă spiritul inventiv și atitudinea estetică. Vom reține doar vechea afirmație care s-a făcut despre artiști, că sunt niște „copii mari”.

Dacă influența omului matur asupra copilului și spiritului copilăresc e discutabilă, influența copilului asupra omului matur, deși necultivată, e sigură. Indiferent de rezistența omului matur, molipsirea se face instantaneu. Surâsul care înflorește pe figura celei mai zbârcite babe sau a moșului celui mai ursuz, de-ndată ce apare copilul cu fireasca și proaspăta lui bucurie estetică, e un fapt de observație comună. Pentru autorul oricărui tratat de estetică – mare sau mic – apariția copilului între oamenii maturi are un scop precis: reîmprospătarea puerilității, mulțumită căreia omul matur își reînnoiește inventivitatea care-i ușurează biruința în viață, iar spiritul său încovoiat asupra

²⁵ Un tată ne povestește următoarele: „Micul meu prieten Marcel a plâns cu lacrimi grele din pricină că trebuia să se despartă de tatăl său, chemat de treburi pentru o vreme în alt oraș. Toate amenințările, toate făgăduielile, n-au izbutit să aline durerea copilului. Singurul mijloc de a-l potoli încă vreo câteva clipe măcar, fusese că taică-său l-a luat la gară. De pe platforma vagonului tatăl făgăduia o mie și unul de daruri copilului care se zbătea plângând între brațele mamei. Dar de-ndată ce trenul a pornit și tatăl făcea semne și mai pasionate cu gura și batista, copilul potolit ca prin minune, încântat, cu ochii mari privea – nu la ființa atât de iubită a tatălui pe care, vai!... o pierdea ci... la roatele vagoanelor care se-nvârteau.

tristelor realități înconjurătoare, redobândește virtutea de a se bucura din nou de priveliștea lumii și jocurile ei.

c) Spectatorul în fața operei de artă

Opera de artă, desfăcută de toate legăturile ei didactice, istorice, morale, și sociale, în ochii spectatorului are același preț ca orice alt peisaj al lumii. În fața operei de artă spectatorul se găsește însă în fața peisajului ridicat la alt plan, în planul în care se află sticluta de parfum față de zece mii de kilograme de flori, sau formula logaritmică față de o înmulțire care ar dura câteva decenii.

De la peisajul care glăsuiește direct și uneori cu un farmec special, elementar, omului celui mai simplu, până la același peisaj închis în filele unei cărți, e o distanță psihologică prea mare ca să ne închipuim că ar putea fi cu ușurință străbătută de orice suflet. E nevoie de o pregătire și un efort din partea spectatorului spre a se ridica de la peisajul fizic la acea lume de ruguri luminoase, în joc irizat, pe care perversiunea creatoare a omului o închide în câteva file fragile de hârtie.

Și aici apare greaua problemă a spectatorului în fața operei de artă: finețea organelor lui de percepție, calitatea și educația firii lui estetice.

Deși în mai toate tratatele de estetică factorul receptiv a fost lăsat pe al doilea plan, el e singurul în stare să autentifice și să valorifice, prin starea sa estetică, existența reală și specială a fenomenului estetic. Se crede îndeobște că fenomenul estetic purcede de la artist – factorul creator – care e mai mult sau mai puțin perfect, mai mult sau mai puțin original; factorul receptiv – spectatorul – a fost luat ca de la sine înțeles perfect, eroare care a falsificat și falsifică pe de-a-ntregul în judecata oamenilor însăși natura fenomenului estetic. Operele de artă nu sunt produse ale sentimentului estetic, artistul nu purcede de la sentimentul estetic în frenezia sa creatoare, ci de la forțe sufletești diferite, dacă nu chiar contrare și vrăjmașe senti-

mentului estetic, pe când atitudinea receptivă estetică ține exclusiv de capacitatea și calitatea spectatorului^{IX}.

De la acest adevăr înainte, critica literară și artistică – dacă nu este ea însăși obiect de artă – ține de orice altă disciplină mentală, nu însă și de cea estetică. Critica literară și artistică n-are altă valoare decât aceea a individului care o exercită, și nu va putea ridica pe nici unul din cititorii săi la treapta de percepție estetică la care se află, dacă cititorii săi n-au aceeași calitate receptivă sau una superioară. Utilitatea criticii literare și artistice stă în recunoașterea acestei relativități a spectatorului și în denunțarea ființelor simili-artistice. Când intuiește, descoperă, recunoaște și inițiază, criticul scrie doar un ziar intim.

De la același adevăr înainte – relativitatea spectatorului – trebuie să recunoaștem legitimitatea existenței tuturor ființelor artistice, creatori și opere de artă, până la care se pot ridica spectatorii doritori de plăceri estetice²⁶.

Grupele artistice care s-au ivit în toate timpurile și în toate țările au fost mai curând asociații în jurul unei axe la anumit nivel în universul estetic, decât asociații artistice pe „principii” diferențiate.

Uriașa literatură care s-a scris și se mai scrie în acest domeniu e provocată de nerecunoașterea diferențierii celor trei factori (creator, spectator, operă de artă), care alcătuiesc fenomenul estetic. S-au emis directive critice din punctul de vedere al unui creator, a cărui cauză psihologică de creație au ridicat-o la rangul de universal principiu de artă.

S-au emis directive din punctul de vedere al operei de artă, cerându-li-se anumite „tendințe” – de cuprins sau de formă – care ar influența în bine și în util pe spectatorul doritor de emoții estetice. În sfârșit o seamă de esteți au ridicat sensibilitatea lor extrem de vie la rangul de principiu de artă, lăsând

²⁶ Trebuie să facem distincție între plăcerea pe care o resimte croitoreasa care citește cu foc aventurile *Miresei răpite în noaptea nuanței*, și aceea a inginerului care citește o strofă de Paul Valéry; e distincția însăși a plăcerii estetice, de celelalte plăceri ale vieții.

astfel deoparte toate treptele intermediare pe care se produc, uneori la categorii sociale întregi, autentice și uriașe bucurii de artă. Acești esteti sunt însă foarte puțin numeroși, ei au privilegiul distins de a lupta pentru cât mai complexe, mai subtile și mai originale priveliști de artă, în vederea unor bucurii de intensitate corespunzătoare.

Fenomenul estetic privit în întregimea lui ne arată că bucuria estetică, este relativă la personalitatea creatorului operei de artă, – relativă la calitatea spectatorului. Originalitatea, ura de repetiție care prezidează la producerea plăcerii estetice, se vedește astfel dominând și raporturile cu totul personale de la individ la priveliște, de la spectator la operă – creând și-n aceste raporturi priveliști pururi inedite.

d) Educația și necesitatea atitudinii estetice

Dacă însuși peisajul fizic îndeamnă adesea să ne transpunem în atitudinea spectaculară producătoare de plăceri speciale pe care le-am identificat cu plăcerile estetice, o carte nu îndeamnă la atitudine spectaculară decât în cazul când cititorul e prevenit că se află în fața unei opere literare și că nu va avea de simțit nimic alt decât o plăcere estetică²⁷.

²⁷ Perversitatea estetică e atât de fanatică încât adeseori chiar o lucrare literară mediocră și falsă poate constitui pentru un spectator educat un spectacol de natură estetică, evident la un alt grad – deși nu de altă esență – decât spectacolul aceleiași lucrări literare, pentru un cititor mai puțin educat estetic. Într-un fel va gusta un elev, care le va lua în serios, următoarele versuri de André Theuriot și altfel profesorul care își dă seama cu ironie interioară de puerilitatea lor:

BRUNETTE

Voici qu'avril est de retour
Mais le soleil n'est plus le même,
Ni le printemps, depuis le jour
Où j'ai perdu celle que j'aime.

Deși promptitudinea la plăcere este un caracter comun tuturor viețuitoarelor, promptitudinea la plăcerea estetică în fața cărți este foarte adesea înfrântă, la oamenii simpli de prejudecata literii tipărite, la oamenii educați, de preocupări intelectuale de alt ordin.

O educație a insului în sensul de a se transpune ușor și până la cel mai înalt grad în atitudinea estetică, ar fi cu neputință fără unele elemente înnăscute și fără necesitatea biologică a plăcerilor estetice.

Copilul nu pierde deplin în omul matur. Spiritul voios care e însuși mediul exploziilor și sintezelor cerebrale, și căruia îi datorăm invențiile tehnice, soluția problemelor și intuiția realităților noi, dăinuie în parte și după apariția pubertății. Aplecat asupra pământului, asupra uneltei, omul nu pierde cu totul dumnezeiasca lui însușire de a se bucura de înfățișările lumii și de a voi să schimbe și el, cu voința lui, înfățișările care-i stau la

Je m'en suis allé par les bois
La forêt verte était si pleine
Si pleine des fleurs d'autrefois,
Que j'ai senti grandir ma peine.

J'ai dis aux beaux muguets tremblants :
„N'avez-vous pas vu ma mignonne?”
J'ai dit aux ramiers roucoullants:
„N'avez-vous rencontré personne?”

Mais les ramiers sont restes sourds,
Et sourde aussi la fleur nouvelle,
Et depuis je cherche toujours
Le chemin qu'a pris l'infidèle.

L'amour, l'amour qu'on aime tant
Est comme une montaigne haute:
On la monte tout en chantant,
On pleure en descendant la cête.
(André Theuriet: *Poesies rustiques*)

îndemână. Contribuie în bună măsură la menținerea spiritului pueril prezența pururi înnoită a copilului, care îndeamnă la jocuri și imposibilitatea pentru omul matur de a se înțelege cu copilul altfel decât prin joc sau mit.

Arareori, până-n zilele noastre, scriitorul a creat fără alt scop străin; de cele mai adeseori a slujit idealuri religioase, morale, naționale sau umanitare. Educația estetică a scriitorului ar tinde prin urmare la o disociere a acestor valori pentru o creație pe un plan curat estetic, spre a scoate în lumină și mai prielnică – dacă nu cumva i-ar seca izvorul creației! – peisajul cu farmec al propriei lui personalități.

Scriitorul dublat de alte valori decât cele estetice e în situația actorului pentru care piesa în care joacă e totdeauna artistică; el, actorul, s-a transpus odată în „joc” și greu îi vine să creadă că jocul îi pune abia în lumină alt „joc”, valoarea artistică a piesei.

În ce privește pe spectator, el trebuie astfel educat, ca nicio credință religioasă, nici o idee filosofică, nici o faptă morală sau imorală din cuprinsul operei artistice să nu-i tulbure plăcerea estetică: ele fac parte din „joc”, iar nu din realitatea în care valorile își dau luptele. În chipul acesta influența operelor artistice va fi numai de natură estetică, iar prigoana împotriva operelor de artă „imorale” „anti-naționale” sau „anti-umanitare” precum lunga dispută teoretică asupra „moralității” în artă, vor lua sfârșit. Această treaptă a educației estetice e atât de elementară încât n-am fi amintit-o dacă cea mai mare parte a scriitorilor și artiștilor noștri și toate instituțiile noastre de cultură n-ar fi sub ea, iar la a doua treaptă a educației estetice – clasificarea artiștilor și operelor de artă pe familii, descrierea și explicarea farmecului lor specific, spre a se face selecția și a se elimina identitățile – nu cred să ajungem atât de curând: o atare activitate n-am aflat în vreo lucrare scrisă, știm că nu are loc nici în vreun institut de artă. Institutele servesc alte discipline. Tratatetele de estetică sunt în faza luptelor dintre definiții, iar

acestea merg pe drum păzite de îngrozitoarele arme ale teoremelor filosofice.

Nietzsche e unul din puținii gânditori care a observat caracterul profund pesimist al firii și artei elene. Acest pesimism – provenind din extraordinara capacitate de a suferi a grecilor – a dat naștere prin reacție mitului zeilor olimpici și apoi creațiilor epice și dramatice. Pentru elenul prea simțitor transformarea dionisiacului (beția până la descompunere a vieții) în apolinic (viziunea senină a lumii prin voința zeului luminii) a fost o necesitate de viață.

La această observație a gânditorului german vom adăuga doar că atitudinea estetică răspunde nu numai la greci, dar la toate popoarele și totdeauna unei necesități de adaptare la viață. Căci trebuie să fie cineva cu totul lipsit de simțul realității ca să nu-l fi durut adânc foamea și moartea, în această viață în care se pomeneste fără voia lui. Numai un om născut bolnav și care pe fiecă zi se vindecă, poate fi optimist – cum se zice – din naștere. Astfel că nu numai cultura greacă, precum socotea Nietzsche, dar toate culturile sănătoase au fost profund pesimiste (și deci creatoare de valori ideale, morale sau estetice). Sentimentul estetic este victoria sentimentului siguranței vieții iar necesitatea estetică este foamea sufletului omenesc sănătos.

Nevoia adâncă a plăcerilor estetice se poate vedea mai limpede în serbările colective ale vechilor culturi omenesti. Sub pretexte diferite, de cele mai multe ori religioase, au apărut totdeauna și pretutindeni spectacole publice în care spectatorii făceau parte din „joc”. Corul din tragediile grecești era o ființă mică, în parte abstractizată generație pipernicită a unor jocuri colective uriașe. Uneori aceste jocuri colective mergeau până la orgii cu sacrificii omenesti.

Odată cu dispariția civilizațiilor colective au pierit și aceste forme de satisfacere a plăcerilor estetice. Ar putea reapărea, în ziua când societatea ar trăi altfel decât pe temeiul valorii personale a individului, înregistrat cu luare aminte la

intrarea și ieșirea din viață. Teatrul, circul, cinematograful sunt numai spectacole de aglomerație nu spectacole colective. Sportul, în oarecare măsură – dacă țelul lui n-ar fi în afară de plăcerea estetică – ar putea fi socotit ca o formă modernă a jocului colectiv.

e) „Emoția” estetică sau falsa-plăcere estetică.

Nous ne goustons rien de pur...

Montaigne

Din relațiile sale cu natura împrejmuitoare, omul a rămas cu vreo câteva noțiuni a căror obârșie bunul lui simț nu o poate vedea decât în afară de sine. Stânca de care s-a lovit e dură; toți cei care se vor lovi de stâncă vor afla acest lucru. Duritatea este deci o însușire a stâncii și fără existența stâncii sau a altor obiecte dure, omul n-ar fi avut niciodată noțiunea durității. Lovitura de stâncă este dureroasă. Simplitatea noastră de cugetare sau mai curând absența oricărei cugetări, ne-a făcut să legăm obârșia durerii ca și obârșia durității de însușirile stâncii. Prin urmare stânca este dură și dureroasă.

Acest fel de a cugeta al corpului nostru ne-a făcut să credem până azi, – idee pe care am trecut-o mii de ani prin retorte ale filosofiei de toate formele – că obiectele au anumite însușiri (percepute cu văzul sau auzul), însușiri pe care le-am numit „frumoase” pentru că ne fac plăcere.

Din cele cinci simțuri recunoscute ale omului – auzul, văzul, mirosul, gustul, pipăitul – primele două sunt într-o anumită măsură mai „dezinteresate” ca celelalte trei prin însușirea lor de a se fi emancipat intrucâtva de imediata realitate și a lucra oarecum cu distanțele. Văzul și auzul prin acest exercițiu din primele timpuri ale apariției omului, se leagă de cele mai înalte facultăți cerebrale pe care poate le-au și provocat.

De aceea plăcerile pe care ni le produc anumite culori sau sunete, și îmbinări de culori sau sunete, nu au o mai mare

valoare în sine, decât plăcerile olfactive, tactile și gustative. Înșușirile obiective ale elementelor care produc senzații plăcute acestor trei simțuri, corespund pentru văz și auz, unor senzații plăcute sau neplăcute foarte vechi, încorporate în asemenea măsură creierului nostru încât le atribuim din eroarea mai sus indicată, unor însușiri obiective ale lumii din afară²⁸.

Pilda cea mai simplă a acestei erori, ridicată la un grad înalt de complexitate ne-o oferă așa zisa „frumusețe” care este de fapt un răspuns la idealul nostru sexual, care ideal este și el un răspuns la cine știe ce vechi condiții climaterice și sociale. Inexistența „frumuseții” obiective a femeii ne-o arată diversitatea de gusturi nu numai a oamenilor de rase diferite sau numai din continente diferite, dar și a oamenilor din aceeași rasă și continent la distanță de abia câteva decenii! (Femeia ideal frumoasă a romanticilor europeni, femeia înaltă, clorotică, sentimentală, și femeia ideal frumoasă a vremurilor noastre: femeia-băiat simplă, sănătoasă emancipată și energică).

Dacă la aceste atât de adânci și abia presimțite izvoare de erori, se mai adaugă și diversele idealuri de „frumusețe” pe care le imprimă din cei dintâi ani ai educației școala – reprezentanta credincioasă a intereselor sociale – și apoi moda – reprezentanta marilor curenți sufletești ale vremii – nu e de mirare dacă am cădea în greșeala opusă și am deznădăjdui să mai gustăm vreodată o plăcere estetică pură.

Să reținem deocamdată această îndoială asupra purității simțământului estetic și să renunțăm de la început tocmai la ceea

²⁸ Dl. Ioan D. Gherea a găsit următoarea formulă, admirabilă prin precizia ei, pentru confuzia foarte veche pe care omul o face între însușirile fizice ale obiectelor și valoarea estetică pe care le-o atribuim: „Pentru că mai toate impresiile corespund unor fenomene obiectiv reale, pentru că „roșu” pe lângă că e senzație e și calitatea unui obiect, omul a generalizat și a crezut că impresia estetică de asemenea corespunde unei însușiri a lucrurilor, însușire numită „frumusețe”, Ioan D. Gherea, *Vlcisitudinile sentimentului estetic*, în „Viața românească”, Nr. 2-8 din 1926.

ce știm de mai înainte sau simțim în primul moment că „e frumos”.

E oare cu puțință ca oamenii, după mii de ani de activitate artistică, în care timp au creat valori estetice, unele rămase fără pereche prin perfecția lor, să ajungă la acest trist adevăr că plăcerea lor estetică a fost impură – și abia de azi înainte, printr-o severă educație, omul poate nădăjdui să câștige sufletului său o nouă bucurie, originală și curată?

Nu înțelegem de ce în acest domeniu, al valorilor sufletești să credem că oamenii aveau dreptul să fie mai experți decât în cunoașterea lumii fizice. Radiul a fost descoperit foarte târziu, iar unele corpuri simple nu există ca atare decât în laborator – sodiul sau potasiul, bunăoară; în natură există doar săruri – săruri de sodiu și de potasiu; distincții făcute acum un veac și ceva.

Nu plăcerea estetică este originea creației artistice, precum am arătat în paginile precedente; marii creatori de altădată – sculptorii greci, bunăoară – erau în stare să creeze opere de artă fără a face distincție între valorile sufletești provocate de spectacolul creației lor. Iar măsura autenticității artistice a operei lor de artă ținea tocmai de forța și originalitatea pasiunilor creatoare – care sunt cu totul altceva decât plăcerea estetică. Elenii, în fața statuii reprezentând pe Jupiter, sau în fața unei tragedii de Sofocle, credeau într-atât în valoarea lor religioasă încât a trebuit să apară, în mintea lui Aristotel ideea „catarsis”-ului ca efect al operei de artă: curățirea sufletului de pasiuni.

Această funcție purgativă și terapeutică a artei a fost observată și denumită cu diferite numiri, până azi, în vremea lui Freud, autorul refulării psihice și descărcării sufletești prin mărturisire, vise sau opere de artă,

Atâta timp cât „emoțiile” în fața operei de artă erau socotite estetice, ori care ar fi fost adevărata lor natură, era firesc să se caute explicarea farmecului lor în... *nescio quid* într-un „nu știu ce” asupra căruia s-au scris întregi tratate de filosofie germană. Încercarea de a limpezi acest *nescio quid*,

farmecul operei de artă, duce la negarea lui, întrucât toate elementele constitutive ale farmecului pot fi clasate în diferite rubrici afective care sunt cu totul altceva decât plăcerea estetică, element pur, indivizibil al conștiinței.

Spaima, tristețea, curiozitatea senzualitatea etc. sunt și azi elementele „emoției” estetice care singure, într-o lucrare literară, pot da celor mai mulți dintre cititori ideea că au gustat o adevărată operă de artă. Bucuria pură, eliberată de orice urmă de element afectiv sau anestezic, de orice amestec al plăcerilor proprii diferitelor noastre intestine; bucuria provocată de altă priveliște a lumii înnoită de o personalitate originală creatoare, prin farmecul propriu al autenticității ei – e o stare de suflet destul de rară și – să nu fim ipocriți! – destul de greu de atins.

De foarte adeseori cititorul cel mai exersat și cel mai sever cu sine în privința distincției valorilor, simte că are de luptat cu forțe afective sau cerebrale formidabile – unele de natură organică foarte vechi altele de natură educativ-socială tiranică – pentru a desfășura de minciuni și a lăsa sufletului său pururi înșelat, bucuria estetică pură, element simplu și indestructibil, fie și câteva clipe.

Cel care a putut ajunge, eliberat de „emoția” estetică, la aceste câteva clipe de plăcere estetică pură, a intrat într-un nou continent, cu alte timpuri.

Oamenii primitivi – înainte de tirania clanului – și copiii – înainte de apariția pubertății – s-au bucurat în plină voie de plăcerile acestei lumi estetice. Omul de azi însă, supus legilor clanului de mii și mii de ani, nu are de luptat, cum s-ar crede cu elemente străine, care năvălesc asupra plăcerii estetice pure, alterând-o, ci are de luptat cu însăși această „emoție” estetică, ea care apare aproape totdeauna în stare impură, minereu și gangă sufletească din care trebuie să extragă abia bucuria estetică originală.

Un cititor atent asupra sa însuși ar putea astfel cerceta și însemna conținutul „emoției” estetice, de la curiozitatea

elementară, la plăcerile organice de diferite grade, până la cvinta-esență a bucuriei estetice pure.

Și oare – asemenea unora din elementele cele mai subtile ale naturii – această pură plăcere estetică nu se alterează, câteva clipe numai după ce am gustat-o?

E ceea ce vom vedea mai departe.

Glasurile îngemănate ale artistului și spectatorului ajung indignate până la noi: „Cum? Numai spectacol? Toate durerile lumii transpuse în artă, să fie numai prilej de bucurii?... Lacrimile bogate pe care le varsă stimata doamnă la teatru, la cinematograful sau în paginile romanului, nimic altceva decât o voluptoasă perversiune a creierului?...”

O școală germană foarte serioasă în materii de artă, a iscodit chiar un cuvânt – *Einfühlung* – foarte greu de tradus aidoma, dar apropiindu-se de ceea ce noi am numi simpatie organică, pentru a defini natura relațiilor dintre spectator și operă de artă. Mai mult: e vorba chiar de un fel de invertire sufletească în virtutea căreia spectatorul s-ar evapora, și ar trăi mistic numai prin firea proprie a operei de artă. (Numita teorie a fost susținută și de câțiva critici români, cu mai mult sau mai puțin talent). În fața acestei stârpiri a personalității spectatorului și înlocuirea ei prin „emoție” estetică, te-ntrebi: Cum s-o fi petrecând oare periculoasa minune? Dacă am voi să verificăm teoria cu fapta, am ajunge la situații prea triste și umiltoare ca să poată fi estetice. Nu poți citi, bunăoară, pe Oedip-Rege fără să te simți de-a dreptul Oedip-Rege, cu tot cortegiul de nelegiuiri, de crime și incesturi. În fața unui scaun sculptat, „emoția” estetică te face scaun – și așa mai departe.

Teoria este interesantă numai prin faptul că încearcă să pătrundă mai adânc în structura operei de artă și să dea o explicare naturii plăcerii estetice. Soluția este însă inadmisibilă. Identificarea perfectă cu opera de artă prin vraja emoției estetice socotim că este cu neputință tocmai din pricina emoției estetice care spre a se produce și menține – orice vibrație are nevoie de doi poli diametral opuși – are nevoie și provoacă un exces de

conștiință a simțământului personal. A te identifica desăvârșit cu o capodoperă înseamnă de fapt a anula însăși acea atitudine, profund egoistă și personală care provoacă înflorirea plăcerii estetice, înseamnă nu a te desfăta estetic la priveliștea lui Don Quijote, ci a fi Don Quijote – și e exclus ca acest personaj să-și poată da vreodată seama de valoarea sa estetică!..

Oare acea atitudine spectaculară, acea voioșie independentă a spiritului pe care am dorit-o creatorilor de artă și pe care o socotim absolut necesară spectatorilor spre a resimți plăcerea estetică pură, adică diferențiată de toate celelalte plăceri ale activității noastre sufletești, să nu fie un simplu refuz în fața nenumăratelor tragedii ale vieții, din care, de altfel, sunt alimentate operele de artă?

Dimpotrivă. Spiritul spectacular educat; creator sau numai iubitor de plăceri estetice, fuge de elementele prea simple, de combinațiile prea cunoscute sau repetate și năzuiește – în virtutea legii de constanță a senzațiilor, care cere originalitate, adică neîntrerupta înnoire a priveliștilor – spre un material și o formă cât mai complexe. Tot ce alcătuiește fondul tragic al existenței trebuie să vină astfel să înmulțească elementele marelui spectacol estetic; și opera de artă va fi cu atât mai prețioasă, cu cât artistul a fost mai conștient de planul de unde privește lumea, cu cât privirile lui au putut merge mai în adânc, cu cât expresia a fost mai adecvată, adică mai originală, și farmecul autenticității mai contagios, – iar plăcerea estetică va fi cu atât mai mare cu cât spectatorul va avea o mai vastă experiență artistică și o mai curată conștiință a farmecatului „joc” al lumilor estetice.

f) Evul estetic

Noi cerem artistului să redea original o priveliște originală, iar iubitorului de artă să privească și să se bucure. Atât. Restul – oricât de grav – e altceva decât estetică. Totul poate părea aici numai un joc de copii, și nici nu voim să fie altfel. E o umilire a omului, ne dăm bine seama, o atât de simplă doctrină, el care măsoară și cântărește stelele, străpunge continentele și vorbește cu unde frecvente între oceane. Dar ne amintim că tot atât de umilit a fost bietul om când a trebuit să renunțe la visul lui de a găsi piatra filozofală, și de a transforma pietrele în aur. S-a mulțumit să desfacă apa și aerul în elementele lor și numai de-aci, iată, au ieșit miraculoasele puteri ale radiului! Lumea văzută estetic este numai un joc de copii. Știm și credem în acest lucru de nimic. Dar presimțim că se apropie vremea când, eliberați de disciplinele tari ale realității, nu vom mai găsi altă scăpare din disperarea simțurilor noastre, în întregime deschise elementelor și violențelor vieții, decât în această educație elementară de a ne ridica pe un plan estetic, de a socoti lumea o **privești** creată pentru infinita delectare a existenței noastre, noi înșine, fiecare, elemente sufletești originale pentru un alt spectacol, bucurie estetică a cine știe cărui alt Spirit, din alte lumi.

3) OPERA DE ARTĂ

a) Descompunerea personalității artistice

Din cele de mai sus cu privire la fenomenul estetic, am văzut că artistul e provocat să creeze de pricină cu totul străină de emoția estetică și am văzut că, liric sau epic, obiectiv sau personal, artistul nu se poate oferi decât pe sine; am văzut apoi că plăcerea estetică este relativă, adică e un produs condiționat și de calitatea operei de artă și de calitatea spectatorului. Și acum când am ajuns la al treilea factor al fenomenului estetic, opera de artă, ni s-ar putea aduce învinuirea că întrucât e singura realitate absolută, durabilă și tangibilă în fenomenul estetic, am greșit că n-am situat-o în centrul lucrării noastre.

Vom vedea mai la vale că nici opera de artă nu este o realitate absolută în fenomenul estetic, dar să ne bucurăm de prilej spre a lămuri înainte de a trece mai departe, întrucât am avut dreptul să facem din personalitatea artistică și nu din opera de artă cheia de boltă a acestui tratat.

Știm prea bine că nu numai existența durabilă a operei de artă, mult dincolo de viața pămânică a creatorului, dar însăși ideea că originalitatea constituie elementul prim de diferențiere și deci de provocare și menținere a plăcerii estetice, ar fi trebuit să ne silească să punem opera de artă în primul plan al fenomenului estetic: operele de artă sunt și mai diferențiate decât creatorul lor.

Teoretic, se poate cere creatorului de artă ca între operele sale să fie nu numai alte distanțe, dar și alte legi. Ideal ar fi ca tot artistul, cu fiecare nouă operă de artă să vădească o nouă personalitate, perfect deosebită de cea cunoscută în opera precedentă.

Artistul conștient de disciplina sa face într-adevăr eforturi în acest sens, evitând să anuleze prin repetiție, viața operelor sale succesive. El cercetează civilizații apuse sau depărtate, caută noi interpretări filosofice, face incursiuni în știință și tehnică, pleacă în călătorii lungi, ba adesea vrea să se exprime în arte cu totul diferite, în muzică, în pictură, în sculptură, când e scriitor, dacă nu chiar în arta actorului. Toate aceste silințe sunt laudabile și demne de conștiința unui adevărat artist²⁹.

Ele însă nu duc la rezultate apreciabile. De cele mai adeseori, și în ce are el mai caracteristic, artistul – chiar în operele în care se vădesc puternic „noutățile” evoluției sale – nu poate ieși din unitatea personalității. Spulberarea unei personalități nu știu dacă s-a înfățișat vreodată într-o operă de artă realizată de o atare „personalitate”; și chiar dacă ar fi cu puțință o astfel de spalberare (cum ne-o înfățișează unii psihiatri și unii romancierii cu profundă intuiție psihologică) imaginația creatoare tot ar da operei de artă acea unitate pe care autorul în viață s-ar putea să n-o aibă.

Nu ne vom ascunde însă după o idee, numai de dragul de a părea consecvenți și vom recunoaște că nici personalitatea artistului nu constituie o unitate originală absolută. Dacă n-am avut până azi multe cazuri de totală înnoire a personalității creatoare, s-ar putea de-acum înainte să avem. Opera de artă va trece atunci în primul plan, ca cheie de boltă a altor tratate de estetică, urmând ca în locul familiilor de artiști să avem serii de opere de artă. Trebuie să recunoaștem cinstit că personalitatea ni s-a părut doar mai comodă în vederea construcției de față, fără a socoti că am construit pe un teren de o soliditate perfectă. Personalitatea trebuie socotită doar ca unitatea convențională și comodă a acestui tratat. Spectatorii cu gusturi mai exersate și mai averse, au dreptul prin urmare să treacă mai departe, la opera de artă și poate – cine știe ? – la o descompunere și mai subtilă

²⁹ Luigi Pirandello mărturisea odată unui ziarist că ar dori să-și schimbe numele și să înceapă o nouă viață artistică.

chiar a operei de artă, pentru punerea în valoare a unei unități și mai prețioase, în vederea multiplicării priveliștilor lumii – și tot astfel la infinit.

De la acest relativism înainte putem găsi unități deasupra sau dedesubtul punctului pe care-l ocupă aici personalitatea. Am văzut „amalgamul” personalității, care poate fi desfăcută în elemente noi, ne putem apropia de realități în care totalitatea personalității este neîndestulătoare și se grupează în virtutea unor legi ce urmează a fi descoperite, în unități artistice supra-individuale, și în care unități „personalitatea” sau o parte din „personalitate” intră doar ca element component.

Putem da pilda – numai într-o privință – a lui Baudelaire, care voia să întregască ceva, în aceeași linie cu Edgar Poe; pe Mallarmé care voia, – de asemenea numai într-o privință – să întregască ceva prin Wagner; pe Paul Valéry care întregeste ceva din Mallarmé³⁰ etc. Toate acestea sunt numai indicații; ele pot constitui subiecte reale de studii estetice.

Prevenim pe cititori că prin alăturarea unor particule dintr-o personalitate de particule ale altor personalități, în vederea creării unei entități originale supra-individuale, nu urmărim câtuși de puțin să reînviem „estetica” socială sau morală, înlăturată în prima parte a acestei lucrări. Unitățile a căror critică am făcut-o – sufletul moral-social, colectiv – sunt prea grosolane pentru vremea noastră, nu mai pot mulțumi un om de gust de azi, și de cele mai adeseori sunt în afară de sfera fenomenului estetic.

Distincția de mai sus – descompunerea personalității, alcătuirea unei „personalități” estetice noi, fără persoană, din particule individuale – are tocmai de scop o înțelegere a originalităților posibile, iar nu o reconstituire a blocurilor comune.

³⁰ „Depuis la mort de Mallarmé, il est certains sujets de réflexion que je n'ai véritablement jamais plus considérés. J'avais longuement rêvé d'en entretenir Mallarmé, son ravissement brusque les a comme sacrés et interdits pour toujours à mon attention”, Paul Valéry, *Stéphane Mallarmé*, Nouvelle Littéraires, 13 Oct. 1921.

Cu diversitatea personalităților, cu descompunerea lor în opere diferite (atunci când sunt diferite) cu îmbinarea personalităților (atunci când e vorba să se creeze o unitate nouă supra-individuală din particule sufletești individuale) – natura însăși se „joacă” voioasă, din dorința de a menține pururi vie plăcerea estetică, prin multiplicarea la infinit a priveliștilor lumii.

b) Opera de artă, logaritmul peisajului

Situată între factorul instabil al personalității (luat aici corp simplu din necesitate critică) și între spectator (a cărui plăcere estetică e relativă), opera de artă rămâne singurul element stabil, punctul pe care ne putem rezuma pentru a ne da seama de fenomenul estetic în totalitatea lui, centrul de unde putem cerceta și evalua ceilalți doi factori, artistul și spectatorul.

Ce este însă opera de artă?

Când am asimilat opera de artă cu un peisaj, n-am ținut seama de pericolul care amenință, prin această identitate, tocmai fixitatea atât de prețioasă a operei de artă între cele două elemente instabile, relative (artistul, spectatorul) prezente și ele în fenomenul estetic.

Se cuvine deci, înainte de a trece mai departe, să facem distincția între peisaj și opera de artă.

Ceea ce caracterizează un peisaj este firescul și nestatornicia lui. Oricât de complex ar fi un peisaj el nu-și pierde niciodată firescul, din cine știe ce veche acomodare a omului la toate priveliștile naturii. Schimbarea neîntreruptă, „curgerea” ne-necetată a peisajului este – precum știm – însăși condiția fiziologică a menținerii plăcerii estetice. Peisajul este o operă de artă firească și de o clipă, pe care spectatorul o gustă o clipă; în clipa următoare peisajul s-a schimbat iar spectatorul resimte plăcerea estetică viu, ca în prima clipă, tocmai mulțumită acestei înnoiri a peisajului.

Opera de artă este înmărmurirea peisajului într-o anumită clipă, trecerea lui pe un alt plan și – de la o anumită treaptă – logaritmul relativ al peisajului prin forța relativ creatoare a artistului original. Dar ce lucru minunat! Această înmărmurire a peisajului într-o clipă anumită, deși pierde firescul, adică viața naturală, dobândește o viață proprie, înzestrată cu toate atribuțiile vieții, prin autenticitatea și farmecul viu al artistului creator. În chipul acesta nesfârșitul joc firesc al peisajelor naturii se continuă pe un plan nou, ridicat la un logaritm proporțional cu originalitatea artistului, ca o răsturnare și amplificare într-un cer fermecat, a realităților de-aci, – înnoirile de timp și spațiu în peisaj (clipa geografică și socială) continuându-se prin înnoirile personalității creatoare (clipa psihologică) – pentru a lăsa astfel deschise la infinit posibilitățile de înnoire ale priveliștilor și deci înnoirile fără sfârșit ale bucuriei Spiritului Estetic.

Aceste ființe ciudate „nefirești”, care sunt operele de artă, și care trăiesc prin autenticitatea vie a artistului creator, au și o viață colectivă, cu un destin asemănător seriilor biologice – (genuri, școli, patrii etc.)

Din cele de mai sus reiese limpede că toată discuția asupra „formeii” și „cuprinsului” în artă, cade alături de problema esențială, și devine o problemă tehnică a fiecărei arte în parte. Tot astfel discuția asupra „frumosului” sau „urâtului” care părea însăși problema artei. „Formă” și „cuprins” sunt elemente variabile, variabile tocmai pentru deplina libertate de expresie a artistului creator, iar „frumos”, „urât” sunt noțiuni variabile și la artist și la spectator. Cu cele mai „frumoase” elemente ale naturii – flori, stele, diamante – un om lipsit de darul artistic va face opere de artă urâte. Iar ceea ce se numește „urât” e sau o confuzie de valori la spectator – care vrea să guste cu degetele sau cu limba ceea ce se gustă numai cu simțul spectacularului, – sau o neadaptare la farmecul inedit al unei opere de artă sau al unei priveliști naturale. (Munții au fost descoperiți, artisticește de romantici; până la ei, munții erau „urâți”.)

Trebuie să înlăturăm de asemenea prejudecata ierarhiei artelor. Adevărul e că niciuna din arte nu poate înlocui pe celelalte.

Cuvântul și sunetul, piatra și culoarea sunt la fel de potrivite – sau nepotrivite – expresiei artistice. Către fiecare din ele aleargă spiritul creator ca apele spre povârnișul cel mai repede. Alegerea e dictată nu de scop, care e același la toate artele, ci de slăbiciunea spiritului, care nu se simte în stare să biruie și să mlădieze la fel cuvântul și sunetul, piatra și culoarea, ci numai unul din aceste elemente.

Sunt, e drept, psihologi și metafizicieni care au dat muzicii un rol de frunte. Argumentele lor sunt de natură psihologică sau metafizică, iar nu estetică. E sunetul mai propriu expresiei artistice și mai plăcut sufletului nostru, decât marmura, cuvântul sau culoarea? N-am putea afirma. Trebuie să recunoaștem însă muzicii marea lecție de artă pe care ne-o dă prin slăbiciunea ei eminentă – cu toată așa zisa „muzică de program” – de a nu fi în stare să dea copii elementare după natură. De la început muzica a silit pe artist să se ridice deasupra imediatei realități; înfățișându-se cu un înalt logoritm personalității artistice din prima clipă a creației, muzica – abia „o adiere care trece” – n-a încetat să dea celorlalte arte lecții de creație artistică. Din acest punct de vedere nu știm dacă în celelalte arte găsim echivalente artistice unor simfonii de Strauss sau Mahler. Muzica, pe care o putem deci numi la *maîtresse des arts*, se bucură numai de acest privilegiu de înaintașă, iar nu de vreo însușire esențială care ar diferenția-o în fenomenul estetic.

Am voi de-asemenea să detronăm din regalitatea lor cele două organe, ochiul și urechea, care domină priveliștile lumii și ale artei. Am voi să dăm celorlalte simțuri – câte sunt și câte vor mai apare – același loc de frunte. Orice simț se poate „juca” pe un plan estetic, cu același drept pe care l-am atribuit văzului și auzului. Câinele și cărăbușul dacă ar fi creatori de artă, operele lor artistice, întemeiate pe miros și pe văzul caleidoscopic, ar trebui integrate în aceeași lume a statuii lui Praxiteles și a simfoniei lui Beethoven.

Dar Dumnezeu n-a dat decât omului darul „jocului” estetic cu elemente din lumea înconjurătoare, iar privilegiu special numai ochiului și urechii – lipsindu-l pe om din vremuri vechi de arme naturale de apărare mai puternice. Omul a privit departe și a ascultat bine, poată fugi la timp din fața vrăjmașului – și acum cu aceste ridicole „arme” el cântă, sculptează, scrie și pictează!

c) Descompunerea genurilor

Cine observă mai de aproape viața în serii, viața socială – dacă putem spune astfel – a operelor de artă, e izbit îndată de același fenomen propriu vieții în progres, îmbogățirea prin descompunerea funcțiilor. Veac de veac operele de artă și în sânul fiecărei arte, genurile, s-au desfăcut din ganga în care au apărut, s-au diferențiat pentru funcții inedite – spre o nesfârșită înmulțire a priveliștilor.

În literatură această eliberare – precum am văzut – nu s-a făcut deplin și în paginile de față am căutat tocmai să arătăm necesitatea și firescul eliberării operei literare din slujbele străine la care e sortită din naștere de părinți barbari, pentru placul nediferențiat al unor contemporani de asbest.

Diferențierea genurilor literare e mai ușoară de observat. Destinul epopeii – gen hibrid – care a trecut parte în istorie, parte în folclor, parte în baladă, parte în roman; moartea fără urmă a fabulei – gen eminent didactic – trebuie să dea de gândit doctorilor literaturii cu tâlc.

Cinematograful, mai mult decât toate tratatele de estetică, va ajuta la purificarea completă a artei literare, reducând-o la cele două forme esențiale: teatrul și poezia. Romanul cu peripeții mai mult sau mai puțin inextricabile, teatrul cu decoruri fastuoase și imperiale, sunt azi nu numai preluate dar întrecute de arta cinematografică. Se scriu romane autobiografice, sau romane cu viața oamenilor iluștri, romane de psihologie patologică, romane istorice, romane de idei, romane mistice, științifice sau utopice.

Amenințat din toate părțile, romanul se zbate cu furie, spumegă, atacă, sau se ascunde îndărătul altor discipline, așa cum trebuie să se fi zbatut animalele antideluviene când a apărut dezarmat – cu pielea aproape netedă, cu mâinile fără gheare, cu fruntea fără coarne – omul pur.

Romanul – chiar ca formă de expresie curat artistică – ocupă prea mult timp și prea mult spațiu. Romanul prezintă un logaritm artistic scăzut; produce ușor emoția estetică și o pierde ușor; e genul vulgului literar contemporan, e nutreț gros pentru animale cu mai multe stomacuri. Dacă viteza vieții noastre va mai crește cu o unitate, romanul piere – sau piere sub înfățișarea lui antideluviană de azi.

De pe acum chiar distincția fundamentală care se face între proză și poezie, între poezie și „poezia pură”, e revelatorie în sensul descompunerii genurilor și a urcării logaritmului estetic în arta literară.

d) Poezia pură

La poésie est l'expression par le langage humain, ramené à son rythme essentiel du sens mystérieux des aspects de l'existence; elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle.

Mallarmé (1884)

Am făcut la începutul acestei lucrări distincția dintre limbajul comun și limbajul ca instrument al expresiei artistice. În sânul artei cuvintelor nu ne mai e îngăduit să facem între proză și poezie (fie ea „poezie pură”) o deosebire esențială. Prin definiție, întrucât sunt forme ale aceleiași arte, atât proza – subliniem: când nu este istorică, psihologică, tehnică sau didactică – cât și poezia au același țel: provocarea unei plăceri estetice, prin același mijloc: originalitatea, autenticitatea cu farmec a scriitorului.

Toate deosebirile de cuprins și formă care s-au făcut în ultimul timp între poezie și proză, pier la cea mai elementară analiză.

„Définir et peindre c'est tout l'art de la prose, crede părintele Brémont³¹. La poésie ne se dispense communément ni de définir, ni de peindre, mais elle ne s'en tient pas là: sans cela qu'aurions nous besoin d'elle? Définir et peindre est pour elle un moyen, non une fin”.

Întocmai ca și pentru proză, când e operă artistică iar nu operă de știință fizică sau morală. Nimeni nu caută definiții sociologice în Balzac, deși se spune că e un romancier al claselor sociale, nici definiții științifice în romanele lui Wells, nici date istorice în piesele lui Shakespeare³².

Iată altă formulă de distincție între poezie și proză, a aceluiași, rostită în sânul Academiei Franceze³³:

„Les mots de la prose excitent, stimulent, comblent nos activités ordinaires, les mots de la poésie les apaisent, voudraient les suspendre”.

Se încearcă aici o diferențiere în arta cuvintelor cu un principiu al vieții de relație: stimul sau anestezie. Se vede numaidecât ce falsă e încercarea, în afară de complimentul puțin măgulitor pe care autorul din sânul Academiei Franceze îl face poeziei – și încă „pure”!... – de a-și amorti și adormi adoratorii.

Același, tot în sânul Academiei Franceze:

„La prose, une phosphorescence vive et volti-gente qui nous attire loin de nous-meme. La poésie, un rappel de l'intérieur, un poids confus, disait Wordsworth, une chaleur sainte, disait Keats un point d'immortalité sur le coeur: an awful

³¹ Vezi *Eclaircissement* în „Nouvelle Littéraires” din toamna anului 1925, și în *Poésie pure* de același, 1928.

³² Am arătat în paginile precedente că operele științifice și morale pot fi și opere de artă, pe de o parte în măsura în care au și un tâlc literar, dar mai cu seamă în măsura în care cititorul – spectatorul – urmărește „jocul”, originalitatea redată cu farmec.

³³ La 28 Octombrie 1925.

warmth about my heart, like a load of immortality – Amor Pondus –”.

Ceea ce e nu atât o distincție între poezie și proză, cât o distincție între materialul oferit de lumea exterioară și de cea interioară, între atitudinea – ca punct de plecare – lirică sau epică. Poezia și proza pot întrebuința și au întrebuințat amândouă punctele de plecare atât pentru peisajul exterior cât și cel interior. Pentru elocință însă, definiția de mai sus, cu citații din poeții englezi, e excelentă: farmecă și răpește...

Până la urmă însă, autorul face această mărturisire de credință literară:

„J'oppose non pas les vers à la prose – opposition qui me paraît techniquement fausse – mais uniquement la poésie au prosaism”³⁴.

Ceea ce, evident – întrucât *prosaism* este doar contrariul prozei de artă – anulează tot efectul cu citațiile din poeții englezi!

Există totuși o deosebire între poezie și proză. Ea nu trebuie căutată în afară de arta cuvintelor – materialul întrebuințat, efectul diferit – ci înlăuntrul artei cuvintelor. Întrebuințând același instrument de expresie, hotărâtor – limbajul – între poezie și proză e exclus să existe o deosebire de natură, adică o deosebire esențială. Diferența între poezie și proză e numai de densitate, adică de viteză. Poezia, prin eliminarea succesivă a tuturor elementelor care ar putea altera farmecul autenticității, va reda mai dens, adică mai rapid – și deci în forme minime – elementul poetic viabil: spectacolul originalității spiritului creator.

Paul Valéry care a dat curs expresiei „poezie pură” merge atât de departe cu purificarea elementelor de expresie încât declară că „il import très peu de varier, peut-être, les sujets”. Un singur subiect e îndeostulător unui poet ca, de-a lungul unei vieți întregi să ofere spectacolul originalității lui, esențial și cu infinite variații pe tema-i fundamentală.

³⁴ În „Nouvelles Littéraire” din 9 Ianuarie 1926.

Dar Paul Valéry, consecvent în această privință, dând literaturii franceze un număr extrem de redus de poeme, în zelul său de purgare a artei poetice ajunge la... suprimarea ei:

„Les plus grandes oeuvres versifiées de la race latine appartiennent à l'ordre didactique ou historique et empruntent une partie de leur substance à des notions que la prose la plus indifférente aurait pu recevoir. On peut les traduire sans les rendre tout insignifiantes. C'est qu'elles ne sont pas purement, exclusivement poétiques. Pour isoler une préparation de poésie à l'état pur, il faut disocier et écarter les éléments qui sont aussi ceux de la prose: narration, drame, didactisme, éloquence, images, raisonnement etc.; l'essence de la poésie, la poésie pure, ce sera ce qui restera après cette opération”³⁵.

Dar după această operație nu mai rămâne nimic! Cuvintele, materialul artei poetice, nu sunt o însușire de silabe; ele au un înțeles. Cuvintele sunt uneori imagini și metafore; două cuvinte pot cuprinde un raport de lucruri, adică un raționament. Eliminând „narația, drama, elocvența, imaginea, raționamentul”, arta cuvintelor se transformă într-o înșiruire de silabe care pot avea un farmec oarecare pentru ureche, în tot cazul un farmec inferior sunetelor pe care le poți provoca lovind ușor cu dunga cuțitului un șir de pahare de diferite mărimi – și fără a crede că ai realizat poezia pură.

Pilda adusă de părintele Brémont la Academia Franceză pentru a arăta distanța de la idee la poezie în același vers, de Malherbe e convingătoare:

„Et les fruits passeront
la promesse des fleurs”
(poezie)

Et les fruits passeront
les promesses des fleurs

(a încetat poezia, deși cuprinsul ideologic a rămas neschimbat).

³⁵ Paul Valéry, *Avant-Propos à Connaissance de la déesse*.

La noi, din Eminescu:

„Călăuzind singurătăți
De mișcătoare valuri.”

Poezie.

Călăuzind mișcătoare valuri
De singurătăți

A încetat poezia.

Din Bacovia :

„Aud materia plângând”

Poezie

Aud cum plânge materia

A încetat poezia.

Versul lui Racine însă:

La fille de Minos et de Pasiphaë

dă soluția problemei și ne arată că valoarea poetică a versului stă într-adevăr în ideea pe care o cuprinde (evocarea lui Minos și Pasiphae, zeitățile infernului) dar această idee are o funcție poetică, e idee-poezie nu idee-rațiune. (Mâna care scrie și mâna care duce la gură, tot mână e, dar are două funcții deosebite).

Poezia nu se realizează deci în stare pură prin eliminarea elementelor de expresie: imaginea, ideea și chiar narația, ci dând acestor elemente o funcție curat poetică. Experiența și invenția dau artistului mijlocul de a pune pedale pe rezonanța poetică a expresiilor. Nu există în acest domeniu nici o lege. O cercetare a versurilor care s-au dovedit în stare să străbată veacurile fără a-și pierde rezonanța poetică, spre a se începe o inventariere și dacă e posibil o ierarhizare a valorii lor expresive, rămâne de făcut de aici înainte.

Inițiați în această dublă funcție a expresiei și emoționați de farmecele inefabile ale culorii și muzicii, simbolistii francezi de la 1880 au voit să dea limbajului valoare strict picturală sau muzicală. Unii au văzut în vocale diferite culori, alții au crezut că trebuie să cânte din silabe ca dintr-o ghitară, fără a ține

seama că arta literară își are culorile și sunetele ei – pe care artistul cuvintelor știe să le evoce, fără paletă și fără ghitară.

Proza este tot „poezia pură”, e drept, de obicei la un logaritm inferior de expresivitate. Ea este spectacolul comod, ușor comestibil, pentru spectatorul care și-ar pierde respirația la altitudinea poeziei pure; este forma comodă a creatorului de valori artistice, care își găsește astfel cadrul cel mai lesnicios pentru priveliștile inedite.

e) Cum mor operele de artă

Dacă se admite îndeobște curgerea neîntreruptă a peisajului (fizic și social); descompunerea artistului și infinita varietate a spectatorului, nu se admite cătuși de puțin variabilitatea în timp și mai cu seamă pieirea totală a operei de artă. Artistul e socotit nemuritor prin operele sale, care sunt nemuritoare. El e invidiat de restul oamenilor tocmai pentru că numele lui trece prin veacuri și peste noroade mulțumită vieții fără de moarte a operei de artă. Toate aceste locuri comune trebuie desființate, dacă vrem să rămânem pe teren curat estetic.

Ca și ceilalți doi factori ai fenomenului estetic – artistul și spectatorul – opera de artă este un factor tot atât de instabil și de relativ. Ținând în măsură hotărâtoare de originalitatea înăscută și de cultura însușită a artistului – fenomene instabile și relative – opera de artă odată desprinsă din mâinile creatorului ei, are un destin precis, asemeni tuturor destinelor vieții. Departe de a fi eternă, opera de artă își are copilăria, maturitatea, bătrânețea și moartea ei. Ea poate pieri în copilărie, în plină maturitate sau după o groaznică bătrânețe parazitară, se poate reproduce în mii de alte opere de artă, sau poate trece într-un neant mai fără urmă ca neantul budist.

Nu cunoaștem încă un studiu amănunțit asupra felului în care pier operele de artă. Chestiunea merită să fie cercetată cu stăruință – fie și de alții dacă nu de profesorii de literatură. Noi

vom arăta aici doar câteva pricini care ajută la această universală premenire a vieților, și vom rămâne în lumea operelor literare.

a) *Sațiul lecturii*. Nici o poemă, nici un roman, nici o piesă de teatru nu rezistă sațiului lecturii. Unele opere își pierd farmecul chiar în timpul primei lecturi. Altele opun o rezistență îndârjită, care e ruinată abia după o schimbare de vârstă a lectorului. Grija meticuloasă pe care o pune scriitorul în construcția operei sale, eliminarea dintr-un început a cât mai multor elemente pe care scriitorul le presimte sortite unei morți premature – chiar cu riscul de a da operei o înfățișare ermetică – scoaterea în lumină numai a elementelor pe care scriitorul bine educat și cultivat le știe cât mai originale și mai pline de farmec, toate acestea la un loc asigură o rezistență apreciabilă sațiului lecturii. Asemeni unei femei frumoase, opera de artă spre a nu pieri prin sațiu trebuie să aibă o frumusețe nouă, un farmec original, dar mai cu seamă trebuie să cedeze greu. (Destinul e totdeauna mai puternic: toate sfârșesc prin a ceda lesne și tuturor).

Sațiul lecturii este polul opus variației peisajului pe care am găsit-o absolut necesară menținerii plăcerii estetice.

b) *Complexitatea gustului și inteligenței*. Farmecul inițial al operei de artă piere la a doua generație, prin complexitatea gustului și inteligenței generale. Lectorul care a descoperit secretul țesăturii operei de artă, nu o mai poate gusta, nu o mai poate vedea ca operă de artă precum nu mai vedem lumina albă – ci componentele ei colorate – când a trecut printr-un cristal. Această complexitate a gustului, ucigător de valori estetice, se poate mai bine observa în destinele altor arte. Muzica, bunăoară, nu mai departe de acum un veac și jumătate (chiar a lui Beethoven, uneori) pare copilărească față de construcțiile muzicale contemporane. O bună parte din operele literare socotite geniale și nemuritoare, ale veacurilor trecute, sunt azi la îndemâna elevilor de liceu (care declară, în secret, că sunt teribil de plicticoase).

c) *Pieirea universului ambiant*. Dar ceea ce încheie definitiv destinul operelor de artă, e pieirea universului ambiant în care au apărut.

Este o mare eroare estetică să credem că Homer are pentru noi același farmec și preț ca pentru contemporanii săi care miroseau a lapte și a pastramă de capră. Nimic din raporturile între fenomenele sufletești, nimic din peisajul social și fizic de azi nu ne îngăduie să socotim că am gusta altfel decât printr-o vagă intuiție și o foarte subtilă transpunere – apanagii sufletești ale unei infime aristocrații, și oare câtă vreme încă? – adevăratul, autenticul farmec al poemelor homerice. Traducerile care s-au făcut în diferite limbi europene, au fost de fapt niște localizări, aspru criticate de filologi și esteti³⁶. Același destin pândește *Divina Comedie* a lui Dante, acoperită de mușchiul și ciupercile hidoase ale unor nesfârșite comentarii, întreținute de necroforii cu ochelari ai Universităților din lumea întreagă.

Această ultimă pricină atacă în primul rând comicul și poezia pură, ale căror elemente expresive, mai fine, mai fragile își pierd orice înțeles, orice farmec. Proza, cu larga și masiva ei structură, cu diferitele elemente în combinații groase, cantitative, păstrează mai îndelungă vreme farmecul și autenticitatea. Astfel că operele literare cele mai de preț din punct de vedere estetic, pier mai curând – și pier în raport direct cu înălțimea logaritmului lor expresiv.

Opera de artă este deci din primul ei ceas fructul relativ și efemer a două naturi variabile și relative: peisajul – personalitatea, fruct pus în valoare, adică trăind estetic prin al treilea element variabil și relativ, spectatorul, în vederea producerii plăcerii estetice, condiționată ea însăși de scurgerea timpului.

Nimic din ce a fost nu va mai fi; nimic din ce este nu a mai fost; totul se joacă voios într-un joc de priveliști, tot mai complex, pururi inedit.

Această formulă de instabilitate este însăși legea generatoare a fenomenului estetic.

³⁶ În Franța, ultima traducere din Homer a fost făcută în stil „plain-air” și cu un vocabular „sport”. La noi, dl. G. Murnu a tradus în stil... rural, încât soborul zeilor pare o strungă de ciobani iar al eroilor o șatră de țigani.

PARTEA A DOUA

ÎNTÂMPINĂRI ȘI LĂMURIRI

a) Întâmpinarea dlui E. Lovinescu

În afară de câteva consecințe – de natură intelectuală – pe care autorul însuși le suferă de la apariția *Micului său tratat de Estetică Literară* (le vom cerceta cu alt prilej), primul care ne-a făcut onoarea unei încrucișări de spadă e dl. Lovinescu³⁷. Lupta cu d-sa este plăcută și reconfortantă; și cum nici un polemist nu s-a socotit vreodată ucis de argumentele adversarului, o discuție cu dl. Lovinescu are în tot cazul meritul că nu te murdărește și nu te silește să sfârșești lupta în terenuri insalubre.

E totuși o nedreptate să vorbim de „luptă”. Între autorul acestor rânduri și dl. Lovinescu este aproape o perfectă identitate de convingeri și deși cu două arme deosebite (unul istorie literară, celălalt oarecare ideologie literară) ne străduim să înrădăcinăm în cultura românească tradiția – destul de des trădată!... – a judecății estetice în domeniul creației literare. Nelămuririle se datorează în parte faptului că dl. Lovinescu a cunoscut lucrarea noastră în manuscris și deci a scăpat din vedere unele subțiri fire de legătură de la gând la gând.

Să le restabilim aci, pe scurt.

1. Pornind (și bine face!) tocmai de la 1914 – de la o polemică a noastră cu I. Trivale cu privire la poezia ale cărei caractere nu-și înfig rădăcinile în substratul etnic al poporului – dl. Lovinescu citează următoarele întrebări, spre a ne dezminți,

³⁷ E. Lovinescu: *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, *Evoluția criticii literare*, pp. 264- 271. Tratatul de față a apărut întâi în revista „Universul literar” din 1927, sub direcția d-lui Perpessicius.

pe care le adresasem acum cincisprezece ani adversarului nostru: Se poate oare vorbi de caracterul specific național când în opera de artă cântă numai glasul propriu al unui suflet, care nu poate care nu trebuie să se confunde cu celelalte suflete cântătoare? Și dl. Lovinescu răspunde. „Se poate vorbi, negreșit”. Și citează mai departe – spre a evidenția desigur o contradicție – alte rânduri ale noastre către același adversar: „Din moment ce punând mâna pe condei poetul a desenat cu vorbe românești un gând, el prin acest simplu fapt de a-și fi cristalizat sufletul în românește, nu mai poate fi un *dezdăcinat*. Limba neamurilor are în fibrele ei întreg tezaurul de emotivitate acumulat de-a lungul veacurilor și, impalpabil între rândurile scrise românește, parfumul câmpiilor și colinelor țării acesteia”. Să fi crezut oare într-adevăr dl. Lovinescu, atunci când le-a reținut, că în aceste citații e o contradicție?

Dacă dl. Lovinescu nu ne-ar fi cunoscut personal, de aproape, și deci ar fi citit cu un ochi mai scrutător, de inamic chiar, contribuțiile noastre critice, ar fi putut vedea că atât în paginile din „Noua revistă română” (1914), cât și în cele din „Lupta” (1922), cât și în cele din „Spre Ziuă” (1923), cât și în cele din „Cuvântul Liber” (1924) cu atât mai mult în *Micul Tratat de Estetică Literară*, am ținut să arăt că nu are nicio însemnătate ceea ce se poate crede despre caracterul specific național (dacă există sau ba) când e vorba de stabilirea valorilor estetice. dl. Lovinescu afirmă că „există o emotivitate națională și în cadre largi caractere specific naționale”.

Se poate. Nu voim să cercetăm mai de aproape. Dar afirmația dlui Lovinescu își pierde absolut orice valoare pentru problema noastră – și deci se restabilește între noi identitatea de care pomeneam mai sus – când d-sa subliniază și încheie cu declarația că aceste caractere specific naționale „trebuie considerate ca valori psihologice și nu estetice”.

Suntem întocmai de părerea dlui Lovinescu – și încă din 1914, când „combăteam” singuri pe aceasta temă!.... – și dacă n-a băgat de seamă acest lucru în articolele noastre din ultimul

deceniu, ar fi fost dator să bage de seamă cel puțin rândurile scrise într-o polemică în care luam apărarea lucrării sale *Istoria Civilizației Române* în „Cuvântul liber” împotriva dlui G. Ibrăileanu. Iată ce scriam atunci (fără a bănuî că trei ani mai târziu dl. Lovinescu ne va servi cu ostentație aceeași lecție): „Ce urmează de-aici? Că sentimentul național e un sentiment absurd sau rușinos? Că nu trebuie să ne iubim patria? Că nu mai avem dreptul fim antisemiți? Că soldații care au murit pentru apărarea sau mărirea patriei au fost niște înșelați? Cătuși de puțin!... Urmează doar din cele de mai sus că etnicul este o valoare – atâta vreme cât este – și esteticul e altă valoare. Aceste două valori pot avea puncte de contact pot avea chiar obârșie comună – cum crede în anumite ore, în anumite anotimpuri și în anumiți ani dl. Ibrăileanu. Se poate porni o creație de artă dintr-un sentiment etnic, patriotic sau numai social. Sunt momente când etnicul distruge esteticul – cu o îngrozitoare legitimitate (Turcul care se lasă pe vine, într-o noapte cu lună, între ruinele Parthenonului). Sunt cazuri când etnicul dispare și rămâne de-a lungul veacurilor esteticul. Esteticul poate fi o întrupare desăvârșită a etnicului. Sunt cazuri strălucite când nu e. Despărțirea apelor de uscat – iată ce concepe atât de greu dl. Ibrăileanu! etc.”

Același înțeles întocmai îl are polemica din 1914 cu I. Trivale, unde dl. Lovinescu vrea să găsească o contradicție, și anul acesta capitolul respectiv din *Micul Tratat de Estetică Literară*. (*Ce nu este fenomenul estetic: Artistul „reprezentant al neamului său”*.)

2. În ce privește rolul „ritmului vremii” sau al „stilului epocii”, în crearea operei de artă, întocmai ca și dl. Lovinescu credem și noi că „artistul trăiește în sânul clasei sale sociale, al neamului său, al epocii sale, al omenirii în genere; el nu poate fi scos din timp și spațiu; punct de intersecție al unor agenți diferiți, el nu este lipsit de aderențe”. Adevărul e că în *Micul Tratat de Estetică* noi am căutat să găsim un punct solid de sprijin în prețuirea valorilor estetice, de unde să putem apoi

percepe chiar și cea mai neînsemnată diferențiere (diferențiere absolut necesară în lumea valorilor estetice care sunt doar valori de diferențiere). Ca în matematicile superioare care preced ingineria și arhitectura, am lăsat deoparte impuritatea și imperfecțiunea materialelor, și am urmărit doar să ajungem la principiul care să îngăduie apoi judecarea, din punct de vedere estetic a valorii reale a „materialelor”. Dacă în orice scriitor, oricât de original, vom găsi deci totdeauna aderențe sociale, etnice, sincronice, religioase etc. – pentru a-l defini și prețui estetic va trebui totdeauna să căutăm tocmai ceea ce-l diferențiază de numeroșii scriitori cu aceleași aderențe sociale, etnice, sincronice, religioase etc. Astfel ar trebui să existe numai o critică de grupuri literare (pe națiuni, pe școli, pe credințe religioase etc.) nu și o critică a valorilor individuale, singurele care în definitiv în artă creează și sugestionează contemporanii mai puțin diferențiați.

În *Istoria literaturii române* (vol. III: „Evoluția poeziei lirice”) dl. Lovinescu, fără a lăsa deoparte aderențele psihologice, comune și altora poate face o perfectă delimitare și prețuire a valorilor estetice, numai mulțumită principiului de diferențiere, din pricina căruia pe nedrept deci ne muștră cu atâta asprime în *Evoluția criticei literare*.

3. Am scris într-adevăr aceste rânduri: „Scriitorul trebuie să se ridice deasupra propriilor credințe și dureri ca deasupra unui peisaj străin, și cu acest material care-i frământă măruntaiele și îi aprinde imaginația, să facă un joc fermecat, să-și transforme întreaga lui ființă în valoare estetică, pentru plăceri rămase azi ale unei infime aristocrații”. Ne pare totuși rău că dl. Lovinescu a lăsat să-i fugă privirea pe rândurile de mai sus și n-a adâncit înțelesul lor. Recunoaștem că e vorba aici de o finețe psihologică, de o trăire pe un alt plan, a unor elanuri caracterizate individual: scriitorul, bunăoară, care descrie iubirea ne va da propria sa experiență psihologică, incontestabil, nu însă (dacă putem spune astfel) propria sa experiență

biografică. Și deși am pomenit de un „material care frământă măruntaiele și aprinde imaginația”, dl. Lovinescu socoate că am „eliminat psihologia scriitorului” care ar lucra astfel „în vid” iar arta ar deveni doar „un joc multicolor de bășici de săpun”. De altfel *Micul Tratat de Estetică* cuprinde mai departe următoarele (de parcă am fi prevăzut învinuirea dlui Lovinescu!): „Spiritul spectacular educat, creator sau iubitor de plăceri estetice, fuge de elementele prea simple, de combinațiile prea cunoscute sau repetate și în virtutea legii de constanță a senzațiilor care cere originalitate, adică neîntrerupta înnoire a priveliștilor, năzuiește spre un material și o formă cât mai complexe etc.”

4. Tot pe seama unei lecturi amicale, trebuie să punem și marea greșeală pe care o făptuiește socotind că am ajuns „printr-o serie de disocieri și paradoxuri la puerilitatea artei”. Când am recunoscut în copil „ființa estetică perfectă” un cititor atent ar îi înțelege că e vorba aici nu de „puerilitatea” artei, ci de elementul artistic din psihologia copilului. Tot astfel nu se poate vorbi de „puerilitatea” iubirii, pentru că ea se manifestă în chip atât de complex la copil, precum nu se poate vorbi de „primitivitatea” sentimentului religios, pentru că oamenii primitivi erau cu deosebire spirite religioase.

Și nimic din cuprinsul *Micului Tratat de Estetică*, nu poate îndreptați pe dl. Lovinescu să creadă că e vorba de o sărăcire, de o reducere a artei la „puerilitate”. Dificultatea pe care *Micul Tratat* o prezintă se pare inteligențelor celor mai exersate, ar dovedi tocmai contrariul!

Rezumându-se la un cuvânt, dl. Lovinescu a alterat astfel întregul spirit al lucrării noastre.

5. Există totuși o credință pe care nu o împărtășim în aceeași măsură. E vorba de utilitatea criticii. Cred că niciun argument, nici un raționament nu va izbuti să ne apropie unul de celălalt pentru a sluji această idee buclucașă. În *Micul Tratat* declarasem următoarele: „Critica literară și artistică n-are altă

valoare decât aceea a individului care o exercită, și nu va putea ridica pe niciunul din cititorii săi la treapta de percepție estetică la care se află, dacă cititorii n-au aceeași calitate receptivă sau una superioară”. Și încheiam: „Când intuiește, descoperă, recunoaște și inițiază, criticul scrie doar un ziar intim”. dl. Lovinescu spre a ne convinge de necesitatea și eficacitatea criticii, aduce un argument împotriva căruia facem toate eforturile ca să rezistăm: activitatea noastră publicistică. Această activitate ar fi „contribuit și ea într-o măsură apreciabilă la deplasarea conștiinței estetice etc. Și totuși ne opunem! Nu, publicistica noastră, timp de peste un deceniu n-a contribuit la nimic. Toată nădejdea e în altă generație, mai aleasă din fire și mai educată. Și în 1914 în „Noua revistă română” și în 1922 în „Lupta” și în 1923 în „Cuvântul liber” și în 1926 în „Universul literar” n-am făcut decât să adăogăm filă cu filă la „carnetul nostru intim” de critică... Dacă însuși dl. Lovinescu a avut nevoie de lămuririle de mai sus, ne întrebăm cu spaimă ce vor fi înțeleș alții!...

Și apoi din propria sa activitate critică – spre a-i întoarce politeta – nu-și dă seama dl. Lovinescu de singurătatea austeră în care rămâne, în clipele cele mai personale ale intuiției sale critice? E de ajuns să pomenim de cercetările sale artistice din ultimul timp. În deosebi asupra câtorva poeți din generația nouă; trei sferturi din această țară e azi împotriva sa!... Cine are dreptate? Suntem gata să credem că dl. Lovinescu. Dar privind la această luptă între sensibilități, siliți suntem să recunoaștem că orice am face, oricât și oricum am scrie, critica estetică rămâne un ziar intim, transmisibil numai oamenilor de aceeași calitate sufletească. Altă încheiere nu vedem!

b) Întâmpinarea dlui G. Murnu

Lăsând deoparte acțiunea sa, infamantă îndeosebi pentru un profesor universitar, de a încerca pe căi lăturalnice prin rușinoase intervenții, suprimarea unui adversar de idei, și neținând seama de confuzia penibilă pe care o face între scriitori, învinuindu-ne de opiniile altora, să ne oprim o clipă la sămburele întâmpinării dlui G. Murnu³⁸.

În capitolul în care vorbeam de moartea operelor de artă, dam pildă pentru ultimul fel de moarte (pieirea vieții ambiante în care o operă s-a ivit) poemele homerice și poemul dantesc. Despre poemele homerice spuneam că s-au încercat numeroase transpuneri, incapabile să redea viața originală a vechii Elade; în Franța s-a întrebuințat în ultimul timp limbajul „plain-airist”, la noi dl. Murnu a încercat stilul poporanist. Și în notă făceam observația că din această pricină în traducerea dlui Murnu, soborul zeilor pare o ceartă de ciobani, iar al eroilor o șatră de țigani.

D. Murnu declară că „dl. A. se leagă de vocabularul meu numindu-l țigănesc”.

Ceea ce este, evident, o nouă confuzie, tot atât de penibilă – deși rândurile noastre erau la mintea oricui!...

Vom adăuga acum însă, în afară de problema care ne interesa în *Micul Tratat*, că traduceriile dlui Murnu sunt cu totul lipsite de poezie, oricare ar fi stilul și limbajul întrebuințat, de poezie adică de singurul lucru care dă valoare artistică unei traduceri. Traducătorul îmi neagă, e drept din principiu putința de a înțelege „individualitatea valahă” a traducerilor sale, – când toată nenorocirea dlui Murnu se trage tocmai din faptul că o înțeleg prea bine!... De altfel pe acest teren mă întâlnesc și cu

³⁸ G. Murnu, în „Viața literară” din 15 Ianuarie 1927.

alți scriitori (Camil Petrescu, G. Topârceanu și alții) valahi autentici, din Valahia nu de pe terenurile nestatornice și dubioase ale Macedoniei...

În asemenea împrejurări și cu asemenea argumente nu e de mirare de ce pentru dl. Murnu „așa numitul *Tratat de Estetică* este tendențios” și de ce nici noi nu mai simțim nevoia de a duce cu d-sa discuția mai departe.

c) Întâmpinarea dlui M. Ralea

De data aceasta avem de răspuns unui tânăr specialist, înarmat cu toate ustensilele dialecticii moderne, scafandrier în sociologie și aviator în metafizică, profesor titular de *Estetică* la una din Universitățile țării. Cu pașaport legitim nu numai pentru gândirea franceză, dar și pentru cea germană și engleză, dl. Ralea are la îndemână, oricând, chiar la ora trei din noapte un argument smuls din raftul cel mai înalt al bibliotecii sale poliglote.

N-am fi avut în dl. Ralea un adversar atât de temut³⁹, dacă ar fi fost credincios vremii sale. Destinul vrea ca dl. Ralea să apere în vremea noastră vechiul prestigiu al „Vieții românești”, și cum tinerețea este generoasă a îmbrățișat cauza fără alte scrupule, giuvaerele cu pietrele mincinoase la un loc. În lupta pe care generația artistică de după război o duce pentru desprinderea din minereu netrebnic a valorilor estetice spre a le pune în planul lor propriu, singurul în care își împlinesc menirea pentru care au fost create și au deci maxima strălucire – așa cum sentâmplă de mult cu valorile juridice, economice, științifice – dl. Ralea s-a așezat cu fața spre vechile erori fatale, cu spatele spre adevărata sa menire.

³⁹ Vezi Mihai D. Ralea, *Etnic și Estetic*, în „Viața românească”, Nr. 2. 1927.

Estetica, Doamnă suspectă

„E mai mult decât suspectă, declară de la început dl. Ralea, preocuparea de estetică pură într-o anumită parte a literaturii și criticii noastre. Niciodată Franța și Italia care au produs atâta artă n-au filosofat atâta asupra frumosului ca la noi. E caracteristic poate faptul că în Franța nu există încă un manual complet de Estetică. În schimb, în Germania lucrările și tratatele asupra științei frumosului se țin lanț, tocmai fiindcă această calitate lipsind în viață se refugiază în speculație”.

Sunt grave erori de fapte, cu atât mai grave cu cât vin de la un specialist. Dl. Ralea uimit de preocupările estetice românești din ultimul timp – noroc că domnia-sa e hotărât să se țină cât mai departe de asemenea lucruri „suspecte”! – nu știe că atât Franța, cât și Italia rivalizează cu Germania în privința studiilor estetice. A uitat oare dl. Ralea că cea mai de seamă legislație literară a veacului al XVII-lea a fost scrisă de un francez, Boileau? Că e în tradiția literaturii franceze ca fiecare școală literară să debuteze cu o nouă legislație estetică sub formă de manifest? Astfel de legislații-manifest au scris romanticii, naturalistii, parnasienii, simbolistii, unanimiștii, dadaistii, suprarealiștii... și toi în Franța unde „nu există un manual complet de Estetică” au avut și au loc cele mai aprinse discuții estetice. Mai e nevoie oare să amintim dlui Ralea „la querelle des anciens et des modernes” începută acum patru veacuri și care n-a încetat nici azi?... Să mai pomenim de dezbaterile estetice ale atâtor critici, poeți și filosofi, toți esteticienii iviți în Franța mai cu seamă din veacul al XIX-lea încoace: St. Beuve, Brunetière, Taine, Lemaître, Mallarmé, France, Bergson, Gide, Thibaudet, Bremond, Valéry etc. etc.? Tot atât de ușuratic tratează dl. Ralea dezbaterile estetice din literatura italiană... Dar în această privință e de ajuns să rugăm pe dl. Ralea să răsfoiască partea istorică din tratatul de estetică al lui Croce, unanim cunoscut, unde între foarte mulți alții va găsi și pe Vico,

emulul dacă nu chiar precursorul germanului Baumgarten, întemeietorul Esteticii.

Afirmația că în Germania există tratate de estetică numeroase pentru că germanii n-ar avea „această calitate în viață” – o lăsam nediscutată, rugând pe dl. Ralea să mai cugete asupra ei.

Nu, la noi nu s-a filosofat asupra frumosului nici cât în Franța, nici cât în Italia. Nu s-a filosofat la noi probabil nici cât în Bulgaria și credem că se filosofează – deși avem patru Universități – abia cât în Albania, iar dacă toți specialiștii români în estetică vor avea temperamentul dlui Ralea, e speranță să ne așezăm în privința filosofiei frumosului, în Tibet.

Cititorul va fi băgat de seamă că ne tot învărtim în jurul unor chestii secundare și că nu avem curajul să atacăm din față marile întâmpinări ale dlui Ralea. Mărturisim că ne vine foarte greu. Dl. Ralea se prezintă în același timp din față din spate și din profil. N-am avea curajul să spunem că e un nod de contradicții: ar putea oricând să răstoarne peste noi un sac de argumente livrești ca să arate că acea contradicție e logică pură. Nici învinuirea de confuzie nu i-o putem aduce: dl. Ralea n-a fost niciodată și nu este nici acum în stare să scrie o frază cu penumbre.

Găsim în studiul dlui Ralea *Etnic și estetic* afirmații, adevărate fiecare în alte categorii, și numai autorul cunoaște probabil secretul îmbinării lor. Tânărul critic – pe drept speriat de atâta filosofic asupra frumosului! – crede într-un rând, (p. 237 a V. R. [în „Viața românească”]), că „Arta nu e decât un mijloc de exprimare a personalității” iar 24 de rânduri mai jos ne uluiește cu celălalt adevăr: „O artă e oricum expresia unei anumite culturi: schimbați valorile morale, religioase, sociale chiar, ale unui gen de civilizație, arta se schimbă și ea imediat”. Ceva mai departe (p. 241 a V. R. [în „Viața românească”]) afirmă că ceea ce deosebește între ei pe Rembrandt, Velasquez și Titian e „desigur în primul rând o anumită organizație individuală psihică și fiziologică, dar fără îndoială, în al doilea rând stilul lor național, adică reacțiunea lor specifică în fața

lumii și a vieții „Weltanschauung”-ul lor cum zic nemții⁴⁰ – pentru că imediat ce întoarcem pagina (p. 242 a V. R. [în „Viața românească”]) dl. Ralea să ne spună iar că „Stilul național e acela care dă mai întâi originalitatea”.

De-acî încolo orice discuție trebuie să recunoaștem ar fi de prisos. Cu un adversar care dacă știe ce vrea, nu știe ce spune, sau spune de toate, n-ai ce face: spune „da” ori de câte ori aștepti „nu” și te lovește cu „nu”, când te-ai așteptat în chip firesc la un „da”. Am avea dreptul să lăsăm condeiul jos, așteptând ca dl. Ralea să prindă consistență și înfățișare omenească.

Avocatul unei cauze pierdute

Totuși în momentele în care dl. Ralea are conștiința funcției sale, face declarații fără să le dezmintă în chiar cursul aceluiași articol. Obligația și tema domniei-sale e să apere „specificul național” ca element de valorificare estetică. (Trecem peste confuzia permanentă pe care o face între „specificul național”, valoare spațială, cu „stilul” artistic, care e o valoare temporală și se poate regăsi la un moment dat la țări de cultură foarte deosebită).

„Viața românească a spus de mai multe ori, recunoaște și dl. Ralea, că există o strînsă legătură între calitatea artei și gradul de specific național pe care-l prezintă aceasta” – și ca să nu confunde etnicul cu esteticul, domnia-sa dă acestui imperativ critic o nouă formulare: „Care e rolul și care e gradul de potențare artistică a coeficientului etnic în producția artistică?”

În chipul acesta, adică prins într-o formulă sigură, scrisă, adevărul dlui Ralea nu mai e atît de periculos. Căci dacă în producția artistică etnicul este un coeficient, acest coeficient

⁴⁰ Chiar în această frază e o confuzie: stilul național, colectiv, e altceva decât filozofia specifică a fiecărui artist în parte, chiar din același neam și epocă!...

poate varia de la un minim la un maxim fără ca producția artistică să-și schimbe esența ei artistică; etnicul, cu alte cuvinte, e o valoare care poate fi coeficient la altă valoare. Nicăieri, de altfel, dl. Ralea n-a avut curajul să afirme că producția artistică în ce privește valoarea ei estetică variază în raport direct proporțional cu coeficientul etnic; nicăieri dl. Ralea n-a scris că dl. Lungeanu, bunăoară, e tot atât de mare scriitor ca dl. Sadoveanu, deși amândoi au în scrisul lor cam același coeficient etnic și nici că I. L. Caragiale e inferior lui Speranția, în anecdotile și „spiritele” căruia coeficientul etnic e la maximum.

Întrucât deci valoarea etnică e numai un coeficient la valoarea estetică, urmează că acest coeficient poate varia și în esență, nu numai în grad. S-ar putea cerceta, bunăoară, în spiritul formulei poporaniste, nou redactată de dl. Ralea: Care e rolul și care e gradul de potențare artistică a coeficientului alcoolic sau matrimonial sau bugetar sau ochi albaștri sau ghetе americane etc., în producția artistică”.

Să se facă însă deosebirea: Când am cerut un „frumos autonom”, o valoare estetică pură, nu ne-am gândit cătuși de puțin să stărpim din producția artistului elementele (de natură foarte variată) care-i constituie esența, ci ne-am gândit să creăm o concepție de judecată specific estetică, pe care sperăm s-o folosească în curând și dl. Ralea.

„S-ar putea obiecta, adaugă domnia-sa, că *specificul național* e indispensabil în constituirea și explicarea artei ca produs colectiv, dar că în opera de artă individuală nu e așa de vizibil. Vom răspunde că ceea ce e colectiv e făcut din individual. Dacă stilurile individuale n-ar avea nimic comun între ele nu s-ar putea constitui”.

Întocmai!

Estetica însă nu este o disciplină de valori de coeziune, de valori colective (precum am arătat în partea întâi a lucrării, în nenumărate locuri) ci de valori de diferențiere personală, în primul rând. Fără aceste diferențieri ar însemna să înecăm în același „stil” și pe Eminescu și pe Caragiale, cu toate

deosebirile lor fundamentale – ceea ce n-ar îngădui nici gustul estetic al unui elev de liceu!

Tot astfel se-nșeală dl. Ralea când documentează: „Arta fiind expresia sufletului, acela care se muncește să rămână numai individuală va exprima mai puțin” – căci în artă „individualitate” nu înseamnă „mai puțin”, ci cât mai mult, din ce în ce mult, însușiri cât mai numeroase și înlănțuiri tot mai complexe, asemenea formulelor chimiei organice: E singurul fel de a mai putea fi original după Homer, Shakespeare și Goethe!... „Arta pură” înseamnă pentru creator conștiința acestui adevăr, iar pentru criticul de artă întrebuintarea judecății estetice, deasupra tuturor coeficienților care au acoperit vederea dlui Ralea.

Profesorul de Estetică și Estetica fără profesor

Ce umilire pentru noi să fim siliți a face elogiul individualității originale creatoare, să luptăm împotriva temperamentelor comune și „durabile” prin banalitate – în fața unui profesor de Estetică! Ce situație jalnică să fim acuzați de „obsesie” și „esteto-manie” tocmai de un profesionist, de un profesor plătit din bugetul acestei țări care n-are drumuri între sate de bordeie – să ne învețe tocmai Estetica! El crede că această preocupare e „o lipsă naturală de distincție” că această „idee-fixă” ar putea sluji drept „diagnoză”. El ne învinuiește – tocmai el care ar trebui să profeseze „ideea-fixă”! – că vedem în valoarea estetică „o substanță”, în loc să vedem în ea o carieră! El ne batjocorește că esteticul e pentru noi „un cult, o consacrare religioasă” – în loc să fie un salariu! Că făcând distincții între valori suntem „în faza totemică, adică atunci când anumite obiecte sunt considerate de către primitivi tabu”, – în loc să fim în faza confuziilor universitare! El ne hulește că „printr-o teribilă simplificare de gândire” am făcut din principiul estetic „un nou cult” – în loc să facem din el o catedră!...

Situația unui asemenea profesor de Estetică, e un indiciu al viitoareii dezvoltări a științei frumosului în țara noastră. Căci dl. Mihai D. Ralea nu clocește numai elevi, desigur imuni la „ideea-fixă”, ci e împuternicit de lege să numească și viitori profesori de Estetică la Universitățile românești.

Anexă : Un elev bătrân

E dl. M. Ralea, profesor de Estetică la Universitatea din Iași. E însă om elev bun. Învață. Se corijează văzând cu ochii. Într-alt număr al „Vieții românești” (10. 12. 1927) dl. Ralea nu mai e atât de supărat pe „substanța” Esteticii, ci e doar „mai puțin amorezat” decât alții. Nu va trece mult, credem, și va fi „amorezat” de-a binelea. Și dacă nu va câștiga Estetica, dl. Ralea va câștiga cu siguranță!

Care e rostul acestor rânduri ?...

Să ajute tocmai dlui Ralea să îmbrățișeze nu numai leafa Esteticii, dar și Estetica. E aproape, foarte aproape de conceptul criticii estetice și nu putem rămâne indiferenți la atâta osteneală. Astfel dl. Ralea a citit de curând un articol al lui Friederich Rainz: „Știința literară și psihologia nouă” apărut în revista de istorie literară „Euphorion”, Nr. 2, 1927. Ceea ce-l nedumerește e că noi i-am tot cerut să facă în sfârșit distincția dintre valori, să nu mai confunde etnicul cu esteticul, bunăoară, specificul național dintr-o operă cu valoarea ei artistică, precum alții confundă, și mai grosolan, ortodoxismul sau patriotismul cu valorile artistice. Și totuși, declară dl. Ralea, „în mod natural și deci și științific nu se poate izola atitudinea estetică de celelalte facultăți sufletești, spre a forma o esență abstractă aparte, fiindcă personalitatea umană formează o sinteză, un tot Indivizibil”. Ce spune dl. Friederich Rainz în „Euphorion?” Iată rezumatul, foarte bun, făcut de însuși dl. Ralea:

„Ceea ce domină azi ca tendință principală în psihologia contemporană (unul din cuvintele subliniate e de prisos f. a.) e ceea ce se cheamă „psihologia structurală.” Această concepție

consideră sufletul ca o structură individuală, ca un tip determinat specific. Toate actele sufletești, de la percepție la gândire se resimt de această coloratură generală a personalității. Suntem departe de psihologia facultăților, ori de atomismul asociaționist care credea că sufletul e o colecție, o juxtapunere de elemente – senzații, idei, imagini – și nu o realitate bine încheată, formând o individualitate. Această concepție duce azi la Caracterologie, la Tipologie, la psihologia diferențială. Fiecare individ e o realitate sui-generis indivizibilă”.

Care este oarecum izvorul cel mare al acestui pârâiaș de unitate psihologică, tot după Rainz? Ne rezumă, tot atât de bine, dl. Ralea precum urmează:

„Orice talent individual suferă astfel legea structurii superioare lui, care e stilul epocii sau al națiunii din care face parte, – al formeii colective superioare care o conține. Această ierarhie de structuri, cele mai generale conținând și explicând pe cele mai speciale, e considerată astăzi în Germania – țara clasică a speculației estetice – ca metoda estetică cea mai legitimă. Ea e aplicată și în artele plastice. Wölfflin a putut cu ajutorul ei să constituie celebrele sale unități de stil în cunoscuta sa *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe*.

Și dl. Ralea trage încheierea pentru d-sa împotriva acelor care vor să-l învețe altfel:

„Producțiile noastre sufletești sunt opera sufletului întreg, a totalității noastre psihice (una din expresiile subliniate e de prisos î. a.). O operă de artă se resimte pe toate convingerile și sentimentele artistului, de la cele etice și sociale până la cele pur artistice. A diviza sufletul pe facultăți înseamnă a continua erezia vechii psihologii”.

Întocmai!... Fără a fi urmat cursuri speciale de psihologie, fără a fi studiat pe Rainz și Wölfflin, fără a fi citit măcar pe „Euphorion” Nr. 2, 1927, noi credem că „unitatea structurală” a individului merge și mai departe decât funcțiile pur sufletești. Felul în care duci ceașca de cafea neagră la gură, felul în care-ți suflă nasul, felul în care tragi coada la iscălitură sau felul în care

stâlcești ghetete, la toc, la vârf sau pe margini, ba chiar și cărările din podul palmei, trădează unitatea psihologică și constituie diferitele partituri ale complexei orchestrații care e un șiret desfăcut.

Nimeni nu ar putea, chiar dacă ar voi! să destrame aceste îmbinări ale lui Dumnezeu. Cei care sorb cu voluptate din înfățișările lumii, cer dimpotrivă ca prin cultură și civilizație să adăugăm coarde noi, viorilor prime individuale. Nu e vorba (în distincția valorilor estetice de celelalte valori) să „divizăm” pe facultăți sufletul artistului creator ci să schimbăm instrumentele și motivele de prețuire după valorile omenești de care ne apropiem. Nu judecăm o operă de artă în raport direct cu coeficientul ei etnic, bunăoară, sau nu mărul merelor putrede mirosite de autor în timpul creației (Schiller), precum nu judecăm muzica lui Wagner în raport direct cu concepția sa vegetariană sau înfățișarea beretei pe sprânceană, și nici nu vom prețui inteligența critică a lui Sainte-Beuve după felul relațiilor cu doamna Hugo sau scâlcială tocului drept – fenomene care totuși se înscriu, perfect în unitatea „psihologiei structurale”.

E limpede?

PARTEA A TREIA

(APLICAȚII)

CUCERIREA POEZIEI

Ce e „poezia nouă”?

Domnul G. Ibrăileanu, a intrat cu seriozitate didactică într-o discuție literară, destul de veche. Discuția i se pare elementară și de pe catedra „Vieții românești”, grăiește elevilor, aproape supărat. Elevii sunt pare-se, tocmai acei scriitori din pricina cărora s-a stârnit discuția. Am spus că discuția e veche. A început de pe vremea când Eminescu era în viață și răsunase atât de ciudat, numele bardului Macedonski. De ce dar de atâta amar de vreme nu s-o fi rezolvat o problemă literară pe care după opinia dlui Ibrăileanu, o poate rezolva orice elev de gimnaziu?

Voim să ajutăm la luminarea chestiunii poeziei noi, vrem să adăugăm câteva observații, la altele pe care le-am scris mai demult. Dacă nu se va rezolva problema – care hotărât, trece de inteligența elevului de gimnaziu și se apropie chiar de inteligența profesorului universitar! – se vor lămuri atitudinile, și tot e un câștig.

Ar trebui să începem cu o lungă expunere asupra talentului: Ce e talentul? Cum e talentul? Câte feluri de talente sunt? Cum se recunoaște talentul? etc. Ar fi însă prea obositor și... imposibil. Vrem să credem – și ne vine foarte greu! – că știm toți ce înseamnă talentul. Vom spune doar că discuția noastră are în vedere numai scriitori de talent, chiar când operele lor sunt neizbutite, adică dețin numai o nuanță a personalității sau o experiență a lor.

De aici încolo ne putem întreba cu folos ce e poezia nouă?...

Dl. Ibrăileanu o supune la început unei analize chimice. Descompusă ea a fost descrisă în chipul următor: „Poezia nouă” poate însemna două lucruri, ori poezia celor tineri, ori un anumit fel de poezie, ale cărei caractere sunt senzația și impresia rară, curioasă, stranie, uneori morbidă, disociația ori asociația extraordinară și epatantă, eliberarea de logică, sugerarea inexprimabilului, evitarea poeticului tradițional și poetizarea nepoeticului, exotismul, satanismul, confuzia, obscuritatea, primitivismul rafinat, naivitatea subtilă, intelectualizarea impresiei, imbecilitatea, gângureala – ori numai afectarea tuturor acestora (sper că în privința imbecilității e afectare întotdeauna); apoi, din neputință sau voluntar, ori ca efect natural al fondului, lipsa de vers ori versul „liber” sau pur și simplu greșit – caractere divers prezente și divers combinate la diferiții poeți ori la diferite specii de poezie nouă”.

Analiza e desăvârșită. Dl. Ibrăileanu n-a omis nici un caracter: a pus în talgerul cântarului critic chiar afectarea caracterelor poetice. Numai că analizând compoziția poeziei noi – a dat de elementele constitutive ale oricărei poezii!... Nu știm într-adevăr, care poet autentic nu și-ar recunoaște în unul sau altul din caracterele descoperite de dl. Ibrăileanu poeziei noi, propriile sale însușiri poetice. Din elementele de mai sus putem reconstitui și pe Eminescu și pe Alecsandri și pe Coșbuc – nu mai vorbim de poeții contemporani. Singura obiecție ce s-ar putea face este că cei numiți mai sus n-au scris în versuri libere sau poliritmice, la care ripostăm că o seamă de reprezentanți ai poeziei noi scriu uneori cele mai corecte versuri din lume.

Nu încapă îndoială: „toată lumea a învățat în școală că după clasicism a venit pseudoclasicismul, apoi romantismul, apoi parnasianismul etc.”

În locul lui etc. pus de dl. Ibrăileanu, să continuăm noi: a venit simbolismul (sub care de obicei se înțelege poezia nouă) și acum adăugăm și noi un etc. ... Dar „elevul a învățat că Racine e superior lui Voltaire”. Perfect adevărat. Dar a învățat că și Victor Hugo e superior lui Voltaire, că Baudelaire e superior lui

Hugo, Mallarmé superior lui Baudelaire iar Paul Valéry superior lui Mallarmé...

Cum le descurcăm atunci?

Discuția cu „superior” ni se pare într-adevăr o discuție de elevi de gimnaziu; am voi altă măsură... Nu se simte oare că Victor Hugo e altceva, e altfel decât Racine? Că Paul Valéry e altceva, e altfel decât Hugo?... Altceva, altfel: în complexitatea cuprinsului și a exprimării?...

Suntem mânăniți că de câte ori deschidem o ușa, în discuție, dăm de întuneric. Nu se poate discuta! Oricine – și un elev de gimnaziu și un profesor de universitate – ne poate dovedi cu toată sinceritatea că preferă pe Racine și că nu înțelege două versuri din Paul Valéry... De unde să culegem dovezi? Cum să le grefăm pe arbustul, cu florile poate de mult legate, ale vechilor convingeri? Abia ar ajunge un volum de estetică – și încă...

(E ceea ce ridică orice legitimitate atitudinii „obiective” față de o poezie revoluționară, cum e „poezia nouă” – pentru a admira bunăoară, într-o poezie de Paul Valéry, ceea ce-ți place de la Racine...).

Aci suntem, e vădit, pe un tărâm fermecat, unde limbile amestecate de o zână rea, nu mai au același înțeles.

E nepriceperea, e „obiectivitatea” de care s-au lovit la Iași, mai bine de un deceniu, unii din cei mai de seamă poeți contemporani: Bacovia, Minulescu, Maniu, Arghezi.

Istoria de altfel iartă totdeauna...

Așa bunăoară, ea a iertat pe I. L. Caragiale care, fără a cunoaște valoarea reprezentativă, dacă nu totdeauna estetică a lui Macedonski, arunca vanitățile orgoliosului trubadur, pe socoteala serioaselor lui încercări de înnoire. În „Moftul român” din 1893 Caragiale publică un „sonet decadent – vizual – colorist” care se încheie precum urmează:

„Purta bacanta-mi nuferi, bujori și violete
Învesmântată magic în daurite plete
Și-n varii, policrome bibiluri și alțițe...
Îmi arunca pupila-i divine curcubeie;

Dar eu, nebun ! zic : *Spectru! Cameleon-femeie!*

Fugi! sufletul ți-e negru și mațele pestrițe!”

Însuși Eminescu trebuie să fi părut lui Caragiale un fel de „simbolist – vizual – colorist”, că parodiază și minunatele „brațe reci” ale poetului:

„Cu mâini subțiri și reci

Mi-ai dat fior fierbinte...

Să treacă veci de veci

Eu tot le-oi ține minte.”

Iar Steluța care „era pe când nu s-a zărit” trebuie să fi fost pentru lucida inteligență a lui Caragiale atât de – cum se zice azi – „trăsnită” că i-a croit astfel caricatura:

„Oriunde acum sclipești

În depărtări albastre

Tu nu ești unde ești

Pierdută printre astre!”

Pentru că, spre sfârșitul vieții, Caragiale să scrie el însuși vreo câteva fantastice nuvele.

Să mai pomenim de atacurile de toate felurile – injurii personale, citații cu exclamații, parodii cu succes, cronici didactice sau chiar... tăcere tactică absolută – pornite în ultimii zece ani, din tabăra „Vieții românești” împotriva celor mai mari – azi – poeți români în viață?...

Vor fi și ele iertate de istorie... În lupta pentru sau împotriva – sau și pentru și împotriva – poeziei noi, domnul Ibrăileanu are o victorie neașteptată: e răspunsul dlui M. Davădescu. Sunt ultimele lupte pentru cucerirea poeziei și dl. Ibrăileanu câștigă bătălia împotriva acestei poezii...

E victoria unui critic. Dar e o victorie care-l izolează – și care-l biruie. Cititorii – în definitiv singurii cari hotărăsc de soarta bătăliilor deși niciodată de soarta poeziei! – la început jigniți de salturile formidabile în aer ale „trăsniților” sau obișnuit cu ele. Există dovezi în această privință Dl. Ibrăileanu trebuie să le cunoască foarte bine! Sunt coșurile de redacție: Toate poeziile începătorilor, din unghiurile cele mai depărtate

ale țării românești, sunt pastişe de ale poeziilor lui Bacovia, Minulescu și Arghezi. Nu se mai scriu sonete, se scriu „versuri libere”, nu se mai cântă ochii albaștri, sau negrii ai iubitei, ci senzațiile ei mai mult sau mai puțin maladive, nu se mai pomenește de „tăcerea prietenoasă a lunii” ci de capul ei „de șarpe”, de „tipsia ei însângărată”. Aurul râurilor noastre nisipoase e prea sărăcăcios: ne imbarcăm cu toții pentru Sudul Africii, patria diamantelor.

D. N. Davidescu s-a destrămat, s-a topit în această noapte a pastişelor literare, scriind axiome de acest fel, cu parțialitate și un curaj care mai mult decât orice, îi asigură rangul de poet:

„Până la simbolism nu se poate vorbi de o literatură românească”. Și încă odată, și mai bine: „Simbolismul este începutul literaturii noastre”.

Dar cu asemenea expresii dl. Davidescu oferă dlui Ibrăileanu arme atât de ascuțite și de sigure încât dl. Ibrăileanu ar trebui să fie de un cavalerism cu mult superior cavalerismului critic, ca să nu le întrebuițeze sau măcar să le uite!...

A vorbit un poet! Dl. Ibrăileanu e rugat să nu confunde critica asta nouă – care e însă foarte veche!... – cu „poezia nouă”.

E adevărat, suntem în fond de partea dlui Davidescu. Suntem de mult de partea lui, cam din 1914, când nici nu știam ce va scrie azi. Într-o discuție, asupra, aceleiași chestiuni, cu dl. Trivale – un critic semit care prăbușise peste noi muntele „naționalității în artă”!... scrisesem următoarele opinii ale domnului Davidescu, pe atunci inedite: „Ceea ce criticii atacă azi cu zăpadă estetică, cu mângă poporanistă sau chiar cu bolovani naționali e un fapt literar de cea mai mare însemnătate: E descătușarea definitivă de spiritul eminescian. Ceea ce n-a putut face sămănătorismul (care de altfel n-a avut nici un poet al lui) poporanismul (idem) estetismul critic (l-a avut pe Cerna) – face azi simbolismul („poezia nouă”). Geniul este cea mai mare nenorocire pentru o literatură necoaptă. Eminescu a făcut o hecatombă! Am mai scris apoi că simbolismul e „singura oază în Sahara influenței eminesciene” („Noua revistă română”, 1914).

Domnul Davidescu scrie de asemenea, după atâția ani:

„Reacția împotriva eminescianismului, așezat ca o mușcă înăbușitoare deasupra poeziei lui Eminescu, a fost simbolismul” – ceea ce e perfect adevărat. Îmi pare rău că n-am stăruit în 1914, ceva mai mult asupra materialului nou, sufletesc și lingvistic al „poeziei noi” ar fi slujit discuției de acum.

Dar când s-au arătat zorii poeziei celei noi? Și care a fost istoria ei în ultimele decenii?...

D. Ibrăileanu răspunde cu o precizie de adevărat istoric literar, suferind chiar estetic de pe urma acestei precizii. Nu vom aluneca în prăpastia pe care ne-o deschide cu „originalitatea națională” a scriitorilor munteni sau moldoveni. Nu credem în originalitatea de corp, în primul rând, și în al doilea rând, în clipa apariției poeziei noi – pe la 1890 – viața sufletească a provinciilor române se unificase. Dacă e adevărat că viața moldovenească și cea ardelenască „sunt mai puțin un reflex al literaturilor străine, decât cea muntenească” – apoi din chiar punctul de vedere al istoriei noastre literare care a fost totdeauna un asemenea reflex – scriitorii moldoveni și ardeleni sunt sortiți să nu mai treacă niciodată de Creangă sau Coșbuc!... Ceea ce nu e de crezut întrucât cel mai de seamă talent poetic al Moldovei e azi Al. Philippide care a scris volumul de „poezii noi” *Aur sterp*, iar Ardealul are pe Lucian Blaga, autor a câtorva volume de stihuri noi. De altfel învinuirea de străinism care s-a adus aceleiași poezii și în Franța – azi se recunoaște acolo însemnătatea deosebită a simbolismului – a fost repetată la noi, precum am arătat mai sus, de I. Trivale care scria că „poezia nouă” nu poate fi „puternică și adâncă decât fiind ecoul spontaneității naționale întregi” – invertit la dl. Ibrăileanu în „gradul legăturii dintre poezie și realitățile noastre naționale, fie istorice, fie actuale”.

Am putea crede oare serios că adevărul biruie?... După opt ani, criticii literaturii române se luptă în jurul „poeziei noi” cu aceleași iatagane învechite!

Adevărul istoric e de partea dlui Ibrăileanu, nu încapă discuție: firul poeziei noi de la 1890 până azi, a fost mereu tăiat, întâi de șoricăria eminesciană apoi de țărănismul tradiționalist al „Sămănătorului”, apoi de cel revoluționar al poporanismului. Iar acest lucru înseamnă doar că poezia a fost, cu intermitențe, slugă de curte la idei: la idei politice, naționale sau sociale. În timpul acestor neguri compacte, fire luminoase ca funigeii treceau peste câmpurile în beznă ale literaturii române. Se înțelege oare azi cine a fost hulitul Macedonski când trăia glorios Vlahuță? Cine a fost disprețuitul Anghel, când avea succes A. Stavri? Cine Minulescu, Bacovia și Arghezi, când „Viața românească” publica poeziile lui Loichiță din Caransebeș?

Nu ne facem iluzii! Poezia e inactuală de felul ei – vor mai încerca mulți s-o pună la acele slujbe, care creează gloria pe loc! Cred că trebuie totuși să începem a o lăsa în lume, fără tutelă; nebună și cântătoare, cum e, în lunci, pe munți, în orașe... E singura înțelepciune pe care o ascund tomurile în columnă ale istoriilor literare.

Scriem aceste rânduri, când liniște s-a făcut aproape pretutindeni. Cu ton prietenos, cât pe aici jovial, dl. Arghezi încearcă să convingă și pe dl. Iorga¹. Cred că nu va izbuti. Dl. Iorga obișnuiește să se convingă singur sau nu se mai convinge deloc. Au mai rămas răsuflările de pompă pneumatică ale acestor rânduri. Un vers de Goethe se murmură singur:

„Warte! Bald schlafest du auch!...”

Cu O. Carp, colaboratorul de mai mult al „Vieții românești”, vom mărturisi cu umilință:

„N-am să vă spun povestea
vre-unei Margarete”

ci povestea cea banală – de-atâtea ori trăită și totuși atât de nouă că e încă dureroasă – a ideilor sau închipuirilor care nu pot intra deodată în toate capetele, ci își iau zborul minunat mult

¹ În „Cugetul românesc”, 1922.

deasupra celor mai ilustre frizuri ale craniilor contemporane. Libelulele astea sunt capturate de cine știe ce copil rău și neascultător și aduse apoi seara de pe meleaguri sălbatice și pline de pericole în familia adunată toată, cu spaimă, în jurul „nebunului”.

„Poezia nouă”, fiind manifestarea, de riscurile și câștigurile căreia își leagă numele pe bună știință cei mai de seamă poeți contemporani – e departe de a mai fi atât de străină azi, pe cât vrea să creadă dl. Ibrăileanu. Dacă poezia română în genere e cu vreo 20 de ani în urma celei apusene, apoi critica română e cu cel puțin zece ani înapoia... poeziei române. Versurile lui I. Minulescu se recitau în familiile în care adolescenții făcuseră liceul, pe vremea când dl. Ibrăileanu tolera – și numai în formă humorescă! – pe dl. Anghel.

Putem spune că pe întinderea toată a țării românești, acei carie își înstrună lirele, au aruncat de mult de pe pupitrele lor partitura Eminescu și a urmașilor lui direcți sau laterali. Coșbuc și Goga inspiră azi numai pe autorii de cuplete de grădină de vară, sau pe cei care ar voi să aducă dovezi de vechitură literară.

A spune că „semnul material al necorespondenței poeziei *noi* – cu ceea ce am numit realitățile noastre, se vede în faptul că această poezie cu cât este mai *nouă* cu atât este mai puțin citită” – înseamnă pur și simplu a te claustra între ziduri chinezești! Nu simte oare dl. Ibrăileanu că este asaltat din toate părțile? Nu aude răsunând noaptea, pe lună, acordurile cele noi ale trubadurilor – la toate ferestrele publicisticii românești?...

Că e puțin citită, e posibil – dar numai la „Viața Românească”!...

Putem spune, fără teamă de exagerare, că e singura poezie citită!...

Firește, nu ne gândim la cele 18 milioane de locuitori ai României, în cea mai mare parte analfabeți. O reală „corespondență cu irealitățile noastre” nici nu e cu puțință în poezie ci numai în politică unde românul votează cu căciula de pământ și cu ștampila pe buletin. Dar în micul sanctuar al su-

fletului, unde ne adunăm acei câteva mii de neadormiți și de fanțaști, pentru a sluji unui idol vai! atât de în afară de „realitățile noastre”, – nu, nu se mai recită niciuna din marile glorii risipite între Eminescu și Macedonski!

Ne aflăm chiar la o descompunere a „poeziei noi” în câteva specii bine distincte, reprezentate de poeți distincți – de care vom vorbi altă dată. Procesul de dezvoltare a ajuns azi – când dl. Ibrăileanu abia vede mugurii, parcă ar trăi în anul 1890! – la punctul de unde încep diferențierile.

E de altfel vădit exagerat că „poetii cei foarte noi” disprețuiesc din inimă publicul”. Disprețuiesc, e adevărat, pe analfabeții cu studii universitare, și care au pierdut uzul poeziei. Cu tot acest dispreț poeții noi – inclusiv subsemnatul, care nu e poet – s-au grăbit să lămurească, în lungi studii pe directorul critic al „Vieții românești”. De zece ani – cel puțin de zece ani ne aducem bine aminte – poeții „trăsniți” fac toate eforturile din lume să pătrundă în conștiința publicului și au izbutit să dovedească – precum dl. Davidescu în serios, și dl. Topârceanu în glumă – că sunt mult mai puțin trăsniți, pentru cine se apropie de ei cu simpatie înțelegătoare, de cât se pare.

E adevărat că opoziția a fost dârză, poate cea mai dârză din câte opoziții cunoaște istoria literaturii române. A fost nevoie de adânci săpături până să se ivească tuturor privirilor trupul femeie de marmură rară.

Pricina trebuie căutată, în primul rând, în însăși „poezia nouă” care e revoluționară – adică n-a avut o epocă de tranziție marcată de un poet mare. Pe de altă parte „poezia nouă” nu corespunde (cel puțin așa pare și așa vrea să fie) ici unei concepții sociale, politice – și nici măcar patriotice: (Fără această recomandare, la noi mori de foame, cu geniu cu tot!) De vină mai e și spiritul vioi, de Imitație, al românului, – imitație care a pus a doua zi într-un ridicol definitiv cele mai frumoase încercări de înnoire literară. La care trebuie să adăugăm – cu deplină umilință – lipsa totală de înțelegere la toți criticii români.

Nu s-a auzit oboiul dlui Dragomirescu, sau fluierul rustic al dlui Mehedinți, decât așa, în derâdere, deci fără intuiție serioasă. Nu putem pune între critici pe I. Locusteanu și G. Topârceanu care au fost băieți prea deștepți ca să creadă că stelele se pot culege din cer cu o pălărie de paie, nici pe dl. Densușianu-Ervin, el însuși post nou, adică plin de propria-i viziune. Să mai pomenim pe I. Chendi? pe I. Trivale? pe dl. Tomescu? sau pe apocalipticul N. Iorga?

Excepții onorabile fac: dl. E. Lovinescu, care după o activitate literară foarte diversă, dar fără accent grav, sprijină azi, cu toate meritele riscului, o parte a poeziei noi – și una din manifestările ei de imediata valoare, deci de mare valoare și pentru întregul curent – și... – excepție face însuși dl. G. Ibrăileanu care deși mărturisește că poeții noi „scriu mai mult pentru cenele lor” publică de câțiva ani în „Viața românească” poeziile și acum editează primul volum al „trăsnitului” – și e unul care a planat în azurul lui Mallarmé – Al. Philippide, singurul poet mai de seamă al Moldovei de azi.

E poezia nouă izolată? Sunt poeți noi izolați?

Articolul dlui Ibrăileanu se vede că e gândit de mult. E un merit! Dar e scris prea târziu...

Și e păcat...

(1922)

Pasărea mărilor

În studiul de etică, estetică și politică pe care intitulându-l *Caracterul specific național în literatura română*, dl. Ibrăileanu l-a scris spre a vădi ruptura dintre „poezia nouă”² și realitățile naționale, să nu se fi strecurat oare o confuzie, o coloană de fum, preschimbând iar în haos abia despărțitele ape de uscat?

² „Viața românească”, Nr. 11 din 1922.

După o lege – a cărei valoare o vom vedea îndată – iată adunate volumele toate de proză și poezie română – aproape un veac – și aruncate cu o dexteritate, într-adevăr, specific națională în capul întregului simbolism român!

Scrisese nu de mult dl. N. Davidescu, că literatura română începe de fapt odată cu simbolismul după opinia dlui G. Ibrăileanu literatura română, dimpotrivă, încetează odată cu apariția simbolismului...

Dar dacă i se îngăduie dlui N. Davidescu, poet, efecte critice, nu i se îngăduie și dlui G. Ibrăileanu, critic, efecte poetice.

Nu se poate confunda simbolismul român cu imitația literaturii similare franceze și nici nu se poate osândi influența reală a simbolismului francez, prin două coloane de scriitori după care, în istoria literaturii române, cei neinfluențați ar fi cei mai talentați. Nu influența literaturilor apusene (e doar un adevăr banal!) a determinat talentul scriitorilor, ci forța temperamentului lor artistic care n-a fost copleșit, ci și-a asimilat transformând-o în proprie substanță – această influență. „Trei, Doamne, și toți trei”, „El Zorab” de Coșbuc (unul din „numerele” de rezistență ale dlui Ibrăileanu) sunt de-a dreptul localizări din limba germană. Dl. Ibrăileanu știe aceste lucruri, pomenind chiar de Alecsandri „care nu strălucea doar printr-o deosebită putere de a crea imitând viața”. Dacă totuși – și aici ne despărțim de dl. Ibrăileanu – comediile localizate ale lui Alecsandri sunt atât de necesare filosofului („indispensabile pentru cunoașterea concepției de viață”) istoricului („pentru cunoașterea societății din vremea lui”) filologului („pentru alcătuirea dicționarului limbii române”) sunt însă cu totul fără preț pentru omul de artă și în același timp o dovadă definitivă și vai! strălucitoare de inutilitatea „caracterului specific” în geneza vitalității estetice!... Romantismul a trecut peste toată Europa; și nu toți scriitorii europeni au sucombat. (La noi a scăpat cu viața proprie numai unul: Eminescu, a cărui soartă a fost să-l scoată în proțap și tradiționaliștii și revoluționarii literari!...) Aplicând legea dlui Ibrăileanu – care reiese științific din experiența celor

două coloane – ar urma ca scriitorii fără vlagă (și recunoscuți ca atare de critica „specific națională”) să se ferească doar de influente străine ca valoarea iar națională, și deci estetică să bată la o valută nebănuită, ba să întreacă pe Eminescu, Coșbuc, Caragiale, acești trei mari creatori de artă care sunt în literatura română trei continente diferite și ale căror frunți au fost luminate în anumite clipe, în zodia vremii lor, de luceafărul culturii europene³.

Printr-un scriitor anume, dl. Ibrăileanu verifică însuși această într-adevăr piatră filosofală a esteticei – pe care ne luăm însărcinarea s-o prezentăm cândva într-o limbă europeană:

„Influența excesivă a literaturilor străine a redus importanța unor însemnați scriitori munteni și mai ales a lui Bolintineanu, ale cărui romane ar umple astfel un gol în proza muntenească din epoca respectivă, dar care, nu numai din cauza lipsei de forță creatoare a acestui scriitor, ci și din cauza influenței romantismului francez de mână a cincea asupra lui, sunt sărace ca document, ne dau atât de puțin – mai nimic – din viața epocii de atunci și tot atât de puțin din sentimentul ori atitudinea specific românească față de acea viață.

E adevărat că mai departe găsim într-o paranteză, corectivul că „lipsa de imitație, singură, nu poate ținea loc de talent” – dar acest corectiv e numai un bici cu ajutorul căruia dl. Ibrăileanu să-și poată oricând alunga inamicii. Căci mai departe mărturisește fără sfială:

„Nu poate fi nici o îndoială că dacă Alexandrescu (natură profundă și cu o puternică rezonanță la lumea înconjurătoare) ori Bolintineanu (care a fost un adevărat poet, orice s-ar zice – într-o privință mai poet decât Alecsandri) nu poate fi nici o îndoială că dacă acești doi poeți ar fi trăit, ca bardul de la Mircești, în atmosfera și cultul poeziei populare, n-ar fi fost mai buni poeți decât sunt”.

³ Eminescu a avut o vastă cultură germană, Coșbuc s-a străduit până-n ultimele clipe să tălmăcească pe Dante, misticul catolic, iar Caragiale se simțea la Berlin cel puțin tot atât de bine ca la București.

(Că n-ar îi fost „poeti mai buni” ne-o dovedește... însuși Alecsandri!...)

Și în sfârșit:

...Se poate spune că dintre doi scriitori cu egal talent nativ, acela va îi mai mare, în opera căruia se va simți mai puternic sufletul poporului și se vor oglindi mai bogat și mai bine realitățile vieții naționale.

În privința „realităților vieții naționale” credem că „mai bine” decât un cinematograf întovărașit de un gramofon nu le-ar putea reda nici un scriitor – oricât s-ar despersonaliza!

Deocamdată ținem să stabilim atât: că în balanța rațiunii estetice a dlui Ibrăileanu, „influența străină” e sabia care ține un talger jos de tot.

Dar – și tot din pricina acelui slab scriitor care a fost Bolintineanu – alte nedumeriri se ridică să fie oare în intenția dlui Ibrăileanu de a găsi în literatură „documente din viața epocii de atunci?” – Poate că dl. Ibrăileanu, în secret, se ocupă mai mult cu istoria! Sau vrea să afle oare „atitudinea specific românească față de acea viață?” – Știam că dl. Ibrăileanu e, la Iași, profesor de literatură și nu de etnografie sau metafizică!

Dar unde e omul de gust? Unde e esteticianul?

Este, totuși, undeva.

Este – în sociologie!...

Suntem bucuroși de a-l întâlni pe acest teren pe care, nu de mult, am jucat și noi, fără succes de altfel, fotbal cu un partid care, din prostie și din istorie, a dat în gropi. Opiniile sociologice ale dlui Ibrăileanu (noi le-am găsit prin derivație într-un atac dat simbolismului) fiind de fapt un fundal estetic, le cităm precum urmează:

„Poezia nouă – care precede, toată, de la Baudelaire, poetul orășean al lucrurilor exclusiv și caracteristic orășenești – este o poezie orășenească. Iar viața orășenească este mai internațională decât restul vieții unui popor”.

Într-adevăr!...

De când ne străduim să lămurim, prin reviste și foiletoane de ziare, că vina cea mai mare a poeziei noi – adică nerecunoașterea ei „oficială” timp de aproape două decenii... – se datorează tocmai faptului că nu s-a pus, că n-a putut fi pusă în slujba nici unui „ideal” – social, politic sau național – mulțumindu-se cu [ea înseși], ba accentuând independența constelației ei artistice.

Dar bucuria noastră e de scurtă durată...

Ne vine în minte, cea atât de precisă condiționare a valorii estetice (originalitatea, poate și perfecționarea ei) de „caracterul specific național”, întreaga istorie a literaturii române dovedește doar această dependență și explică de ce, acum de când chiar, în fruntea grosului literaturii române, dl. Ibrăileanu comandă atacul împotriva abia a câtorva subțiri plutoane simboliste, care nu vor să țină seamă de „caracterul specific național”!

Trimitem însă înaintea oștilor dlui Ibrăileanu următoarele trei întâmpinări:

1. – A nu se confunda mediul („ale noastre”) cu naționalitatea („caracterul specific național”).

Domnul Ibrăileanu nu izbutește să iasă o singură dată din această confuzie – în afară de cealaltă confuzie, mai mare, pe care o văzurăm: a esteticii cu sentimentul istoric, și confuzia esteticii cu etica, precum vom vedea mai la vale.

Și mai cu seamă a nu se confunda nici mediul, nici naționalitatea cu valorile pur estetice.

„Ale noastre” (evenimentele din cuprinsul hotarelor noastre) nu sunt măcar ceva ale acestui pământ – precum în nici o țară, în afară poate de „țările” primelor civilizații umane – întrucât în ce ne privește mai cu seamă pe noi, suntem o creație politică și socială a dezvoltării și extinderii industriei și ideologiei apusene. Noi am fost creați așa cum ne înfățișăm azi – în special de industria engleză, precum și în acest moment⁴ e vorba să fim apărați împotriva rușilor, în caz de atac, de flota

⁴ Decembrie 1922, Conferința de la Lausanne.

engleză din Marea Neagră. A da acestor „ale noastre” (chiar când am crede în pururi ineditul evoluției creatoare al lui Bergson) o valoare mistică e – să-mi ierte dl. Ibrăileanu analogia – a voi uneori să te valorifici moldovean, când, cine știe? ești poate mai mult semit... (E și cazul meu, dar eu nu țin să mă valorific nici prin una, nici prin alta).

Nimic din „ale noastre” nu sunt noi: a statornici de fapt pe similitudini, și de istorie și de geografie, o literatură originală, înseamnă a crede, cu anumiți pensionari, că ceașca dă gust cafelii, pe când gustul cafelii ține de gustul domniței care a făcut-o. Fără a voi să jignesc pe cineva, ci numai recunoscând universalitatea ritmului progresului uman – nu știu dacă „ale noastre” nu sunt în esență aidoma, în epoca de pătrundere a culturii cu cele „ale lor”, japoneze, chineze, indiene, marocane, mexicane etc., pe unde în pas puternic trece omul de fier al civilizației europene.

Și în definitiv – spre a reveni la „ale noastre” să albe într-adevăr regionalismul literar – oltenismul, muntenismul, moldovenismul, dobrogenismul, basarabenismul, bucovenismul etc. – virtuți de inepuizabilă originalitate? (Facem rezervele noastre asupra presupunerii aici implicit cuprinsă că artistul ar fi doar oglinda ceva mai pură în care se oglindește societatea și peisajul, și că deci toată arta – oscilând pururi între clasicism și romantism, sub diferite numiri – n-ar fi în esență decât oglindirea celor două mai cunoscute civilizații: Marea Mediterană și Marea Nordului). Logica elementară dovedește că – vom întrebuința cuvântul subînțelegând precis virtutea artistică a lui – că „regionalismul” cu cât ar fi mai regionalist cu atât ar fi mai neînțeles de celelalte „regionalisme”. Același lucru, firește se petrece și cu personalitatea artistului, care are însă facultatea de a rămâne comunicativ și care întrebuințează „regionalismul” – când îl întrebuințează – numai ca material, precum olarul lutul! Și admitând, în sfârșit măsura, fără de care arta pierde caracteru-i sociabil, oare un mare talent artistic nu izbutește totdeauna să universalizez „regionalismul?” (E ceea ce explică succesul, unic

al lui Creangă din Humulești – care, în treacăt zis, ar fi fost un mare scriitor nu numai la Iași ci și la București!... și faptul atât de firesc, deși de unii atât de nepriceput, că acest caz nu s-a mai putut repeta, deși de-atunci încoace am avut o pletoră de extrem de încurajați scriitori populari!...). Și „regionalismele” fiind totdeauna numărate, tot va trebui într-o bună zi să facem selecția între scriitorii regionaliști – pentru dl. Ibrăileanu toți scriitorii sunt în fond regionaliști!... – după arta care-i diferențiază, și nu după regionalismul care-l confundă.

Iată însă ceva și pentru metafizicianul pe care l-am descoperit în dl. Ibrăileanu:

Să existe oare o realitate perceptibilă, corespunzătoare unei realități absolute, românești? Spre a putea vorbi de „ale noastre” în chip serios – serios, întrucât unii dintre noi sunt pe punctul de a voi să ieșim din cursul vieții sufletești a veacului! – ar trebui în primul rând să ne convingă cineva că „realitatea” e realitate și nu o creație arbitrară a simțurilor noastre „imperfecte și insuficiente – când din aceste imperfecții și insuficiențe naște diversitatea temperamentelor artistice! – iar problema, precât știm, e încă nodul gordian – de acum și de pururea – al gândirii filosofice.

Căci – (am aruncat doar ultima obiecție de azur ca o punte de trecere) –

2. – Se poate oare vorbi de „caracterul specific național” când în opera de artă cântă numai glasul propriu al unui suflet care nu poate, care nu trebuie să se confunde cu celelalte suflete cântătoare? Unei probabile și în tot cazul epuizabile realități i se opune, diversitatea artelor, diversitatea infinită a personalităților artistice.

E drept că o seamă de scriitori se socotesc – în alte țări și la noi – stindardul sau blazonul autentic al unei clase, dacă nu chiar (precum la popoarele „eminamente agricole” cimpoiul unei sensibilități naționale, unice. Unisonul, pe care ei îl recunosc cu un simț tainic dar remarcabil, în toate artele, ar fi principiul sfânt de diferențiere al neamurilor și deci temelia luptelor politico-naționale. Mai cu seamă popoarele multă

vreme subjugate au, sufletește, această formă unicelulară. Izbitoare în deosebi pentru cel care a stârpit în gândirea sa dureroasa ipocrizie politică a popoarelor – e asemănarea între mentalitatea culturală – bunăoară – cehoslovacă și română: aceleași pricini au creat aceleași efecte, la un neam care se socotește mai cu seamă slav și la altul care se socotește mai cu seamă latin...!⁵ Probabil – probabil, întrucât ara cunoscut, și asta printr-o fericită întâmplare, numai Cehoslovacia – ca amintita coincidență (care pune la grea încercare teoria caracterului specific național”!...) să existe și la alte neamuri, (precum bulgarii, turcii, sârbii etc.) care au avut cam aceeași ursită.

Lăsăm deoparte cealaltă problemă – tot atât de mare, dar care ne-ar depărta de punctul nostru de plecare – problema naționalismului, ca o ideologie a burgheziei, făcându-și apariție în lume odată cu burghezia, urmând soarta acesteia și ștergându-se, trecând pe planuri tot mai obscure (și mai obscurantiste) în țările unde burghezia urmărește și o politică colonială. – (Umanismul lui Maiorescu și deci marea lui valoare culturală în epoca de întemeiere a civilizației noastre europenești, s-ar explica în parte și prin faptul că Maiorescu, neavând nimic cu liberalii, revoluționari burghezi, și deci cu naționalismul lor violent, merit a le aduce în lagăr toate celelalte păături sociale, putea să vadă în istoria și gândirea popoarelor înaintate nițeluș mai mult decât voia, bunăoară, să vadă, de pe catedra academiei Mihail Kogălniceanu, conferențiarul de istorie română).

E drept că și azi, când burghezia la noi e deplin stăpână pe situație, naționalismul șovin și mistic (în artă „caracterul specific național”) e sincer la mulți oameni politici – chiar la cei mai de seamă reprezentanți ai burgheziei!... – precum și cea mai mare parte dintre scriitorii români. Oamenii politici de azi sunt acei care au văzut și unii din ei au dus luptele de întemeiere și

⁵ Această chestiune am examinat-o și expus-o mai amănunțit în câteva pagini care au apărut în „Sburătorul literar”, mai, 1922, sub titlul: *Amurgul raselor și Ce e naționalitatea?*

consolidare ale burgheziei și au realizat pe de-asupra idealul național, adică au pus stăpânire pe tot terenul de care deocamdată – până la apariția imperialismului industrial – se pot socoti mulțumiți. E adevărat, lucrurile s-au schimbat, au înaintat; oamenii se schimbă însă mai greu. Ei rămân cu vechile pasiuni – la ideal! – și după satisfacerea pasiunilor... Lucrurile, în esență mult mai revoluționare, merg mai repede decât noi. Iar scriitorii noștri de azi, deși de diferite obârșii sociale, au îmbrățișat în chip firesc ideologia care (o simt cu instinctul) le creează cele mai mari privilegii – numai teoretice, să nu ne înșelăm!... – întrucât nu e puțin lucru să fi declarat reprezentantul tip al națiunii!... mai presus, mai esențial, mai inefabil decât primul-ministru sau chiar M. S. Regele.

Acești scriitori sunt – poate și din pricina împrejurărilor – tipuri etice, având adică (vorbind de viața cerebrală) un singur organ cu ajutorul căruia își împlinesc toate funcțiile vitale: de relație, de alimentație, de excreție, de reproducție. Tipul estete e rarism... E totuși cu puțință ca tipul etic – precum a dat în Rusia pe Tolstoi – să creeze și geniul artist al acestui colț de pământ. Diferențierea – Gourmont zice „disocierea” – e încă rudimentară chiar la *homo esteticus* și aproape cu toții scriem nuvela, romanul sau poezia, având un țel precis, o durere definită și în adăstarea unei recompense prevăzute.

Crinul, în adâncul calciului, și-a distilat aroma-i pătrunzătoare, pentru a-și sluji, ca toate florile, mirositoare, instinctul de reproducere. Da, floarea e pusă în vază de porfir, deasupra pianului, pentru aceeași aromă, dar nu pentru același scop: artistul, și mai cu seamă criticul de artă vor să ne facă să credem că dumnealor gustă aroma, pentru că reprezintă și-i interesează foarte mult instinctul de reproducere a familiei crinilor...

Ar trebui să facem o prea mare excepție și să presupunem o necunoscută încă până azi elasticitate de suflet, ca să negăm faptul precis că artistul devine simfonie perpetuă, numai când îi calcă pedala, piciorul gros al vieții, Alecsandri – și-l cităm în ce

are el mai bun ca să-l plătim de injuria la care ne-a silit dl. Ibrăileanu, – a scris *Pastelurile* văzute în jurul Mirceștilor. Comediile universale ale lui Caragiale au fost scrise la București, cu intenția precisă de a ridiculiza un partid care întemeia România modernă. Nici Molière nu văzuse și nu se gândise la alt public decât la cel din Parisul și Versailles-ul lui Ludovic XIV. Puncte de pornire. Material brut. Suntem îndemnați de dl. Ibrăileanu să ne repezim cu admirația la trombon și nu la partitura în care e înscris sufletul lui Beethoven. (Oare pentru că trombonul e la văzul tuturor, iar partitura cere o foarte complicată transpunere cerebrală?)

Ne vom feri de a da o definiție artei, ca să nu fim învinuiți că avem un suflet pueril și prepuehnic, că ne ținem doar de un fel de joc al spiritului, fără început, fără sfârșit, care se arată de la primele zile ale copilului și umanității, joc al spiritului, care n-are nici un țel, mulțumit și perfect în sine, joc al spiritului cine știe dacă nu de aceeași esență cu jocul vitalității care a creat pentru propria-i plăcere, nebună de bucurie și inconștiență, pleziozauri, flori și oameni – joc al spiritului care, de-a lungul vieții omului de azi, se pare că se păstrează atât de greu în stare pură!... – Dar putem spune fără sfială că în fața lumii artistul vine cu sufletul unui alt marchiz de Sade: totul pentru voluptatea intelectuală!

Muzica, pictura, sculptura, nu vor să dovedească aproape nimic, cel puțin de când nu mai sunt în slujba regilor-popi sau a popilor-regi. Numai literatura, pentru că întrebuințează cuvântul rostit de gura care mănâncă, e reținută, cu mai mult sau mai puțină ipocrizie, în slujbă străină.

Nu încapă îndoială că materialul întrebuințat în opera de artă nu se inversează tot, nu tot devine flacăra, spirit pur. Urme evidente rămân, cu toată vâlvătaia sufletului: sunt „caracterele specific naționale”, aceleași la Eminescu și Matilda Cugler-Poni, la Caragiale și Polizu Micșunești, la Sadoveanu și I. U. Soricu, la Arghezi și Nichifor Crainic. Scriitorul de-ar fi el universal are fără voia, poate fără știrea lui, „caractere specific

naționale”; e o dovadă că viața nu trăiește fără a fi lăsat, pe drumul pe care aleargă fără scop, anumite rămășițe care sub altă formă, îi alcătuiseră hrana. Ar fi, ce e drept, inofensive, și n-ar merita osteneala gândirii, dacă nu s-ar fi cercat să se clădească din ele o estetică.

Întrucât cuvântul are o dublă valoare: una social-practică, alta estetică, în fond nu ne putem opune, nu putem pe nimeni certa că urmărește în trecutul unei literaturi, caracterul politicii pe care a slujit-o, sau alte caractere. Dl. Ibrăileanu a scris despre *Caracterul specific național în literatura română*. Nimic nu ne-ar împiedica să scriem studii similare: „Caracterul specific bugetar” sau „Caracterul specific vinicol” sau „Caracterul specific athletic în literatura română”. Toate aceste finalități, antiestetice, sunt interesante, desigur – dar ele au vina tristă de a menține deplină confuzia valorilor într-o vreme când literatura română ar fi trebuit de mult să-și fi limpezit ochii!...

Renunțăm la următoare argumente :

a) *Trecutul nu dovedește niciodată viitorul. Forțe noi intervin: caracterul de până azi al literaturii române (admițând că estetica s-a confundat deplin cu „ale noastre”) nu e o poruncă pentru vecia vecilor.*

b) *La lipsă egală de talent sunt infinit mai multe probabilități să trăiască scriitori cu subiecte adânc omenești și deci universale.*

c) *Un scriitor de pură fantezie, dar cu un extraordinar talent, trebuie oare dat afară din literatura română – presupunând că ar apărea – numai pentru că n-ar intra în coloana „caracterului specific național”?.. (Un Wells sau Rosny, români).*

Cum rămâne însă cu orășenismul care amenințând „caracterul specific național” al literaturilor, amenință direct sâmburele originalității literaturilor, în tot cazul al literaturii române, – ceea ce e încă destul de grav. Căci trebuie s-o recunoaștem: mergem spre orașe, și alte popoare, dar și noi, românii. Mai mult: suntem pe punctul de a ne crea o viață proprie

industrială: directorul Băncii Naționale lucrează (în timp ce noi ne ostenim la această pagină de estetică) la un proiect de lege pentru transformarea Creditul Funciar în Credit Industrial. Boierii nu mai locuiesc de mult la conace. Țăranii chiaburi năzuiesc, din toate puterile, să-și aibă case la oraș. Sub ochii noștri, craiovenii s-au mutat la București, iar la Craiova au venit, plini de entuziasm, îngroșând rândurile spectatorilor de cinematografe, calafetenii, băileștenii, plenicienii, rădovănenii, livezenii – fără nici o considerație pentru viitorul literaturii române!... Toți oamenii politici se străduiesc să orășenească satele, să industrializeze agricultura. Să credem oare că din această pricină va începe curând – sau poate a și început! – decadența literaturii române?

Spaima aceasta privește pitită cu ochi mari numai din teoria dlui Ibrăileanu.

Dar mai înainte de a prăvăli câteva steiuri pe acest animal de spaimă care vrea să dezoleze toată literatura română, de ieri, de azi și câtă va apărea prin veacurile ce se desfac din cercuri de întuneric spre noi, să revenim deocamdată la „poezia nouă”, pricina de fapt a acestor călimări revărsate peste hârtie albă, poezie, se pare, lipsită de „caracter specific național”.

D. Ibrăileanu simplifică la extrem „poezia nouă” când o reduce „mai mult la o poezie de senzații”.

De la obârșia ei franceză – singura care ne interesează, fiindcă e singura care a influențat pe scriitorii noștri – poezia nouă (oricâte erori și excentricități va fi săvârșit) a voit să facă, pentru a doua oară, deosebirea hotărâtoare dintre vorbirea artistică, dintre cuvântul grăit și cuvântul scris, dintre realitate și semnificație. Muzica a influențat decisiv această pornire; simbolisții francezi au fost, în frunte cu Mallarmé, niște pasionați ascultători ai concertelor Lamoureux și fervenți adoratori ai lui Wagner. Cuvântul trebuia să aibă și el în artă semnificația divină a sunetului, virtutea de a încânta, vrăji, evoca, sugera, crea... Formula literară (care se confunda la origini cu formula muzicală, având amândouă osatura ritmului)

era sortită să aibă o valoare deosebită de cea de toate zilele. Întrucât cuvântul e cu două aspecte: unul trivial, celălalt divin; întrucât literatura are ca prim element de expresie același limbaj și pentru „pusei oala să fiarbă” și pentru „plai, gură de rai” – precum unele organe au uneori două sau mai multe funcțiuni de împlinit, cu totul diferite – omul de artă își trădează menirea dacă nu tinde cu forțele lui toate a crea din nou limbajul dumnezeiesc, cel literar, adică înzestrat cu puteri supranaturale. Firește, de-aici până la a voi să scoți sunete de harfă din silabe și culori din vocale – e o oarecare distanță, nițeluș spre stânga. Dar tendința care reintegrează arta literară în magie (cu care – plus muzica – se confunda la obârșie) e vădită; și așa se explică de ce niciodată până la simbolism, mișcare fundamental revoluționară (în orgia de naturalism care domină încă majoritatea creierilor creatori și a creierilor receptivi) adversitatea împotriva unui curent de artă n-a ridicat atâtea proteste, de ce – ca să întrebuițăm propriile cuvinte ale domnului Ibrăileanu – „cei vechi se uită la cei noi, și aceștia la cei dintâi, cu ură, ca la niște monștrii, ca la niște dușmani”, de ce poezia nouă, moartă „de vre-o 40 de ani în Franța”, e vie totuși, și în cel mai de seamă poet al Franței contemporane, în „le parfait poète”, Paul Valéry și în mijloacele de expresie ale lui Marcel Proust, de ce în sfârșit atâția critici își închipuie că e cu putință, în această luptă, să fii „obiectiv” adică să stai cu un picior într-o tabără și cu celălalt în cealaltă și să crezi că „adevărul” curge exact între ale domniei-tale picioare!

De la acea distincție revoluționară au pornit toate celelalte tendințe al poeziei noi: de multiplicare a senzațiilor, de substituiri, confuzii voite, polarizări de senzații în jurul unei imagini etc. (etc.: căci sunt imagini pentru fiecare din cele cinci simțuri); de înălțare a serilor de analogii și în sfârșit – pulverizarea totală a limbajului și logicii din care pulverizare dadaistii vor să facă școală aparte.

DL. Ibrăileanu socotește că „poezia cu cât este mai *nouă* cu atât exprimă mai puțin sufletul unui popor”. Căci „sufletul unui

popor înseamnă mai ales sentimentele, ideile, concepțiile sale și nu-l poate exprima decât poezia, de sentiment și concepție, în contra căreia se ridică teoreticienii poeziei *noi*".

S-a văzut mai sus ce rol au sentimentele și concepțiile în valorile estetice; nu pe înțelesul propriu-zis al acestor sentimente și concepții cade accentul grav. De asemenea nu voim să întrebăm pe dl. Ibrăileanu ce-l acela „sufletul unui popor” – vorbim din punctul de vedere al omului de artă – spre a nu-l sili pe dl. Ibrăileanu să vadă că cei mai de seamă scriitori ai unui neam stau la poli opuși în ce privește sensibilitatea și concepțiile, ba având mai curând înrâuriri, dacă nu perfecte suprapuneri sufletești, cu scriitori... care reprezintă „sufletul” unul popor inamic!...

Credința că poezia simbolistă n-are concepții și sentimente, e o gravă eroare sau neștiință. A fost tocmai o reacție împotriva parnasienilor seci și formalisti. Mișcarea simbolistă a suferit, dimpotrivă, de un exces de sentimente – Rimbaud!... Verlaine!.. Maeterlink! Laforgue!... fără a mai pomeni de Mallarmé, despre care s-a spus că e mai mult un poet al gândirii reci, și de discipolul lui de azi, Valéry care e de-a dreptul poetul cerebralității. Fapt e că simbolismul a izbit atenția și a revoluționat estetica, prin instrumentele lui noi de expresie, ceea ce a făcut să nu i se ia în seamă elementele sufletești organizate, iar poeții revoluționari când și-au descompus aceste elemente, au făcut-o tocmai pentru o nouă reintegrare, dar pe alte schele poetice.

Spre deznădejdea acelor care așteaptă ca simbolismul, ca orice școală literară de până acum, să apună, spunem cu hotărâre: simbolismul nu numai că n-a murit, dar din trunchiul lui extraordinar au răsărit mai multe mlădițe decât au putut visa vreodată întemeietorii lui revoluționari iar coroana acestui copac e de fapt cerul cu miraculoase și infinitele nuanțe ale poeziei contemporane europene.

Prin caracteru-i fie hors-trivialité – care l-a silit la iscodirea unor noi instrumente poetice – s-a crezut că simbolismul

este doar poezia subconștientului, a maladivului, a sonorității; iar linia, lumina, culoarea în poezie sunt privite ca o reacțiune împotriva acestui curent⁶. Symbolismul nu elimină nici ochiul – ba putem adăuga, fără a fi dezmințiți, că niciodată vizualitatea n-a avut un câmp atât de vast și semnificația aparenței n-a fost atât de adâncită, ca din momentul în care s-a decretat cu violență divorțul realității văzute, de al realității create! Cu armurile grele ale vechii arte poetice, pe sine, dl. Ibrăileanu admite „obscuritatea reală”, aceea care reiese din mijlocia puțință de înțelegere. Dar educația noastră artistică a fost – și este încă! – atât de ordinară, încât cele mai „reale obscurități” vor dispărea în ziua când va fi încheiat molima aceasta a epocii, „caracterul specific național” sau alte „caractere” finaliste ale criticii de ariergardă. Dl. Ibrăileanu nu admite însă cu nici un chip obscuritatea voită care e – după domnia-sa – „o șarlatanie, un fapt care interesează mai mult etica decât estetica literară”. Dar obscuritatea voită e tot atât de nevinovată – sau vinovată! – ca și cealaltă „reală”, întrucât însăși poezia e voită. Nimeni nu e silit să grăiască în stihuri, în ritm, sau să gândească poetic, și dacă n-am fi voit să articulăm, am fi urlat și azi cu fiarele.

Avem o mică surpriză pentru dl. Ibrăileanu.

Voim să arătăm aici – oricât de insuficient – că poezia populară românească (populară, adică primitivă, adică implicând distincția între cuvântul grăit și versul cântat) liberă de toate cătușele „caracterelor specifice”, întrucât nu vrea a dovedi nimic alt decât albastrul apelor ei – ea însăși „Dunăre, apă, vioară” (viorie), căreia cărturarii politici îi tot descântă: „Face-te-ai neagră cerneală” – cuprinde elemente nu numai simbolice (comune de altfel tuturor creațiilor primitive, ci elemente poetice simboliste („simbolistice” zice dl. Ibrăileanu) adică trecute prin retorta unor creieri aristocrați, ba încă-n toate regiunile românești, deci anti-regionaliste:

⁶ Vezi E. Lovinescu, volumele 7 și 8 din *Critice*.

– Surprinzătoare variații de muzicalitate, ritm inclusiv; în întregime: Un colind din colecția Theodorescu, cules la 1885, într-un sat din Gorj⁷ – Și poetul gorjean nu cunoștea pe fratele lui de aceeași genialitate, din același timp, de pe malurile Senei, Mallarmé!... Apoi muzicalitățile parțiale – siluind totdeauna, dar minunat de frumos, graiul cel drept. Sunt nenumărate; iată una doar, în versiunea „Mioriței” semnalată de curând de dl. Sadoveanu⁸:

„S-aude, s-aude,
Departe la munte
gomăn, gomănaș (cântec, sunet)
glas de buciumaș

de trei ciobănași
gomân gomânind
oile pornind...”

(Jud. Iași)

– Fermecătoare transpuneri de senzații:

„Lună luniță
Glas de porumbiță”

(Judi Mehedinți)

– Viziuni diabolice:

„Căscioara ei
doi bălăurei
în gură ‘ncleștați
în coadă ‘nnodați”

(Jud. Gorj)

– Absurdități verbale, cu intenții de baroc (aproape dada-ismul lui Tristan Tzara!) nenumărate în poezia noastră; avem la îndemână o pildă din jud. Muscel – prea lungă de reprodus.

⁷ Reprodus și în *Isbânda ilustrată* din 1 Ianuarie 1922; aici nu-l mai reproducem din pricina lungimii.

⁸ Vezi „Viața românească”, Nr. 11, din 1922.

– Elemente ciudate, aproape fantastice, cu intenții de poezie surprinzătoare: dăm două pilde scurte:

„De te duci bădiță, duci
ia-mă, bade, și pe mine
fă-mă brâu pe lângă tine.
De ți-i greu, biță, de brâu
fă-mă lumină de său
fă-mă lumină de ceară
și mă vâra subțioară,
unde seara-i însera
eu frumos te-oi lumina”

(Jud. Neamț)

„Fă-mă, Doamne, ce mi-i face
Fă-mă roata stelelor în drumul muntenilor...”

(*Colecția Reteganului*, deci Ardealul)

– În sfârșit această extraordinar de frumoasă și de depărtată analogie:

„Nu știi luna pe cer trece
sau puica la apa rece”
(Jud. Dolj)

care nu e o comparație (puica trece ca și luna) – ci o analogie, un salt în absurdul poetic pe care nu știm dacă până acum l-a izbutit în aceiași măsură vreun simbolist român !...

Găsim, e adevărat, – și aici dreptatea e de partea dlui Ibrăileanu – și versuri corespunzând de-a dreptul „realităților noastre”; dar nu mai au, același preț:

Mânca-mi-ți-ar lupii porcii
ca mi-ai omorât-bobocii
Foaie verde foi lipan
am să-ți fac proces verbal
să te dau la tribunal!

(Jud. Dâmbovița)

Ultimele versuri îi dau poate dreptate dlui Ibrăileanu să exclame: „Vedeți rezultatele orășenirii noastre? Proces-verbal, tribunal!... Salvarea literaturii noastre este la țară – altfel își pierde originalitatea!...”. (Deși – precum văzurăm – poezia populară, când e adevărată poezie, e alcătuită de fapt din cele mai desconsiderate, anti-regionale elemente ale poeziei noi).

Spaima de oraș e iluzorie.

Literatura care a influențat cel mai mult – în bine și în rău – literatura noastră, voim să vorbim de literatura franceză, n-a fost niciodată o literatură țărănească. Asemenea celorlalte flori ale civilizației, adică flori cultivate, și floarea literară e orășenească. Atunci când vrea să fie „specific națională” (adică mai mult rurală) se travestește – și, vail! Dacă dl. Iorga e vinovate de travesti-ul „Sămănătorului”, dl. Ibrăileanu are și el o parte din vină la travesti-ul „Vieții Românești” (de dinainte de război) când scriitorul era preferat în cușmă țuguată și cu clopoței în panglică la opinci de piele de porc. Erau rămășițele criticii naturaliste, puse în slujba naționalismului mistic de început de burghezie.

Cu tot caracterul ei necioplit, mistic și viguros, literatura rusă nu e nici ea o literatură rurală; ba însăși elementele rurale sunt aduse, spre a se scoate din ele tot elementul tragic, în lumină orășenească, europeană.

De ce vor fi voind unii să rămânem în fașă – deși ne-am ridicat până acum de câteva ori în picioare? E drept, avem încă pe trupul nostru jilav, urme din sfânta matrice a pământului în care am visat fără grai aproape de două ori nouă secole. Dar în timp ce mașinile noastre de fier bat în ritmul veacului, noi ne tragem înapoi la plugul de lemn, și în timp ce trimitem activ grâul și petrolul peste hotare; în viața sufletească ne silim a cultiva numai atâta păpușoi cât trebuie de o mămăligă „specific națională”. Priviți, câți și cu câtă ardoare s-au întors cu spatele și trag de fundul carului înapoi!... Când lucrurile neînsuflețite sunt astfel mai însuflețite decât noi însuflețiții, ne străduim a le convinge că trebuiesc însuflețite și ele cu neînsuflețirea noastră...

Înapoi nu se mai poate merge. Înainte nu voim să mergem. Și între aceste două lumi, care și-or fi având desăvârșirile lor originale, ne menținem mediocrii sau falși.

Europa – sufletește, cel puțin – nu devine un mozaic de națiuni (nici mozaic, precum cred unii evrei și unii antisemiți) ci o cale lactee de indivizi superiori. Noi nu trebuie să rămânem în hoardă, legați de un fals spirit de corp – când pădurile lumii s-au tăiat și luminișurile sunt azi, pe toată suprafața globului, orașe legate între ele prin telefoane, telegrafe, cărți, trenuri rapide și muzică.

Însăși ideea superioară a naționalității – creatoare și fecundă de atâtea ori – nu ne poate ține pe loc.

Povestea Albatrosului, pasărea mărilor, e tragică:

Exilé sur sol au milieu de huées

Ses ailes de géant l'empêchent de marcher

(Baudelaire: *l'Albatros*)

Dar *homo estheticus*, omul de artă, va cere cu hotărâre să i se taie Albatrosului aripile, cu ajutorul cărora pasărea mărilor a răzbătut întinderea apelor vijelioase și pustii, aripile care acum îl împiedică să meargă... *Homo estheticus* știe câtă materie grea, de atâtea veacuri, trebuie să fie înfrântă ca spiritul să poată grăi în minunatele lui limbi. (1923).

Poporanismul cu două capete

N-am fi crezut niciodată ca dl. Ibrăileanu, atât de prudent față de scriitorii care nu fac parte din cercul „Vieții românești” să pornească deodată la lupta pe care zadarnic o așteptasem altădată. Ca o domnișoară nițeluș în vârstă, disprețuise multă vreme să se amestece în jocurile tineretului, până când, iată! a pornit la dans și învărtindu-se nu vrea să mai ție seama de nimic!

Într-o schiță în care descriam o vizită la dl. Ibrăileanu, afirmam – fără ironie și fără satiră – că ceea ce caracterizează

pe directorul „Vieții românești”, e o perfectă lipsă de personalitate. Pentru un judecător de artă e o condiție esențială și indispensabilă. G. Ibrăileanu fusese creat de natură în vederea, criticii literare.

Poate că se întâmplă cu sufletele noastre ceea ce se întâmplă în văzduh: vidul cheamă furtuna. Socialismul și poporanismul – care e un socialism al mediocrității economice și sufletești – au năpădit peste dl. Ibrăileanu. Dar adeseori dl. Ibrăileanu, scuturându-se de praful sociologiei redacționale, a fugit tinerește în lume și a revenit cu un surâs de libertate anarhică și estetică... Prietenii politici se obișnuiseră cu aceste „escapade” de estet nebănut, iar esteții rămâneau nedumeriți de intrarea din nou în sociologie a criticului literar.

Se știe că „Viața românească” – în care dl. Ibrăileanu se confundă voluntar și conștient – a dus de la întemeierea ei până la izbucnirea războiului mondial, o luptă înverșunată și nu fără rezultate, pentru înfăptuirea poporanismului politic. Se știe că poporanismul politic se situase între conservatori și social-democrați și în acest spațiu, deși luptă pentru împroprietărirea țăranilor și votul universal, poporanismul rămânea o școală politică reacționară prin idealul ei mărturisit: crearea unei democrații rurale. Faptul ar fi fost unic pe suprafața pământului (toate democrațiile au fost urbane) – dar nu era oare unic faptul că țara noastră era o țară de țărani, de rurali, întrucât orășenii în cea mai mare parte – amintiți-vă antisemitismul poporanist!... – erau străini ?

Se știe de asemenea că pentru a stârpi influența reală a poporanismului „Vieții românești”, C. Dobrogeanu-Gherea scrie îndată după răzcoalele țărănești din 1907 monumentală sa *Neoiobăgie*, în care arată că adevăratele forme superioare de viață socială spre care trebuie să tindem nu e demografia rurală, ci democrația burgheză urbană, în favoarea căreia lupta socialismul român.

Iată câteva rânduri, semnificative, din lucrarea lui Gherea:

„Vine Rodica de la fântână cu cofițele pline de apă, vin flăcăi și fete cântând de la muncă, se aude buciumul sunând de departe, vin fugind și mugind vacile de la păscut, scârțâie cumpăna de la fântână latră câinii, oile behăesc, sar mieii, cântă cocoșii.

O adevărată societate *chantecler*: asta în intenția și imaginația poporanismului de doctrină. Dar realitatea, cruda realitate, ar semăna foarte puțin cu acest tablou rustic. În realitate o societate țărănistă ar fi o societate înapoiată și economicește și politicește și culturalicește. Ar lipsi din ea, ce-i dreptul, zbuciumul și frământarea societăților moderne, dar în schimb ar lipsi și cultura mintală și sufletească, speranțele mari, lumina ce răsare din această luptă și din acest zbucium; iar în locul lor ar domni moravuri crude, raporturi omenești semi-barbare, orizonturi sumbre. O societate bazată pe cultura (agricolă) mică și pe industria casnică țărănească ar fi țara mizeriei economice și deci și culturale și morale și naționale”.

Și evocând imaginea unei societăți urbano-industriale, Gherea încheie:

„Numai acolo poate fi idealul nostru și al țării... Acolo naște viitorul!...”

O carte întreagă scrie apoi dl. H. Sainelevici: „Poporanismul reacționar”, în care duce mai departe analiza științifică a lui Gherea, scoțând în lumină caracterul retrograd, rural, al mentalității fruntașilor poporaniști – precum și falimentul estetic al literaturii tendențioase, poporaniste, culminată în dl. I. Ciocârlan.

Un studiu neobișnuit de adânc scrie în sfârșit dl. St. Zeletin, „Revoluția burgheză în România” în care arată, între altele, că democrațiile apusene agrare evocate de poporanismul românesc, Danemarca, Olanda, nu sunt o eflorescență socială, ci, o degenerescență a unei burghezii mercantile redusă la mulsul vacilor de concurența feroce a Angliei!

Toate aceste mărturii stau scrise; însăși „Viața românească” stă dreaptă în istoria luptelor noastre sociale și

culturale, susținută de coloana vertebrală a poporanismului. Ei bine, numai dl. Ibrăileanu e de părere că „Viața românească” n-a fost reacționară, ci a luptat pentru introducerea formelor apusene în viața noastră politică și culturală, și face o seamă de citații, – aproape convingătoare!...

Da, în „Viața Românească” au apărut și următoarele: „Trebuie să introducem în indefinit toate formele sociale și politice pe care le îmbracă Occidentul...” sau „România trebuie să îmbrace acele forme noi...” sau „e o copilărie aerul țâfnos cu care conservatorii doctrinari privesc așa numitele *forme noi* și *pervertirea* mentalității românești de către cugetarea străină...” sau „era nu numai fatal dar chiar necesar ca Țările Române să lepede haina fanarioto-turcă și să se organizeze europenește...” sau „influența apuseană și creșterea culturii românești naționale sunt două fenomene concomitente” etc. etc.

Dar în cazul acesta nu mai înțelegem nimic!

Și unde este dl. Ibrăileanu? Este el în poporanismul reacționar care vedea viitorul țării sub forma unei roate de brânză de Olanda, sau în concepția care vede viitorul țării în formele sociale create în Apus de eflorescența marilor industrii?

A fost „Viața românească” poporanistă sau anti-poporanistă?

Aceeași atitudine echivocă, lipsită de personalitate în critica literară. dl. H. Sanielevici citase următoarele rânduri ale dlui Ibrăileanu din „Viața românească”. (Anul I, 126): „Literatura românească nu poate fi decât românească. Și spiritul românesc, considerarea lumii și reacția față cu lumea fiind mai nepervertit, mai curat la poporul românesc de la țară numai acei scriitori vor reprezenta spiritul românesc care, sau fac parte din țărănime și n-au rupt legăturile morale cu ea, ca de pildă Octavian Goga și Ciocârlan, sau care, dacă nu fac parte din țărănime, și-au plecat urechea la popor, s-au botezat în izvorul curat și românesc al sufletului popular, ca de pildă Sadoveanu, sau fac parte dintr-o clasă superioară dar care din cauze istorice,

trăind cu poporul departe de influențele nefaste străine care au trecut peste aceste țări" etc. etc.

Și iată ce scrie dl. Ibrăileanu în numărul cel mai nou al „Vieții românești” (1925), *à notre intention*:

„Și ce idee curioasă că noi suntem țărăniști, dar ascundem! Dacă am tipări literatură țărănească pentru țărani, am putea ascunde? Am putea ascunde că propagăm această literatură, dacă am propaga-o!...”

Dar a fi susținut că literatura românească e specific românească numai la țară, numai prin țărani scriitori sau prin scriitori care vor să devie țărani („sau fac parte din țărănime și n-au rupt legăturile morale cu ea, ca de pildă Octavian Goga și Ciocârlan, sau dacă nu fac parte din țărănime, și-au plecat urechea la popor, s-au botezat în izvorul curat și românesc al sufletului popular” etc.) e mai mult decât a propaga o literatură țărănistă: e eliminarea totală, din literatura română, a oricărei alte literaturi.

Dacă dl. Ibrăileanu declară că nici în poporanism nu-l vom găsi, – între esteți în nici un caz nu vrea să fie – renunțăm să-l mai căutăm undeva. Domnia-sa a scris odată în „Spiritul critic” următoarele rânduri: „Democrat, aristocrat, naționalist, internaționalist etc., omul se naște așa”.

Nu. Sunt unii oameni care nu se nasc nimic.

Că „Viața românească”, demnă urmașă a „Sămănătorului”, este în opinia publică și a discipolilor o tribună poporanistă, care a publicat și provocat o literatură poporanistă, ne-o arată într-un număr al „Gândirii” dl. Cezar Petrescu, redactorul ei, care scrie : „Literatura care exalta trecutul și întregirea națională a «Sămănătorului», ori care exalta masa țărănească a poporanistei «Viața Românească» va fi fost etc.” Și mai departe: „A fost o literatură de sacrificiu; generația ultimelor decenii și-a rupt singură aripile, pentru a rămâne mai aproape de pământ. Fără îndoială, acum, cea mai mare parte din această literatură de ieri, e da! caducă și inactuală”.

Ce ispravă am făcut oare? O notiță într-o revistă, un cuvânt scăpat într-o recenzie au fost de-ajuns ca ambele surate ale literaturii de *terroir* să se lepede de trecut... Cu melancolie privim la această sfoliere a petalelor care erau de mult cenușă și nu știaul... Citim, nu ne vine să credem ochilor: „Ciclul țărănismului e închis, după cum închis e ciclul Ardealului. Problemele morale ale timpului sunt altele și scriitorul se va întoarce la ele cu inima mai ușoară, fiindcă de altădată poate fi numai ai artei, fără să aibă a-și pune înaintea muștrarea că de la o luptă a fost absent”.

Poate fi într-adevăr numai al artei? Cred că dl. Cezar Petrescu își face iluzii. Părintele său sufletește, dl. G. Ibrăileanu, meșter literar mai bătrân, nu lasă el cu una cu două din mâini o unealtă care a ținut și ține literatura la o mijlocie dârză. Se va lupta el cu noi, uneori, punând semne de întrebare, scriind despre Anatole France și scrisorile lui James, pomenind de Paul Valéry și Marcel Proust, după insistentele recomandății mondene ale dlui Ralea. Dar, la o adică – pentru că poporanismul politic e perimat – va înfățișa celălalt cap al poporanismului, capul „artistic”, frezat cum e mai modern. Iată cuvintele dlui Ibrăileanu: „Poporaniștii au spus că odată cu schimbările sociale și politice de după război – împrumutarea țăranilor, votul universal – din poporanism nu mai poate rămâne de actualitate decât una din preocupările lui de altădată: accentuarea importanței caracterului specific în literatură”.

E limpede : „caracter specific”, e tot poporanism! Știam!! Opera de artă rămâne mai departe, trebuie să rămân mai departe – cum spuneam odată – slugă de curte altor valori sufletești.

Spiritul „critic” pe care dl. Ibrăileanu îl aduce în judecarea operei de artă e un spirit străin de artă, și de câteva ori până acum acest „spirit critic” l-a adus în trista situație de a face compromisuri cu „Viața românească”, publicând opere împotriva convingerilor revistei, contrazicându-se cu sau fără știință sau... tăcând cu aristocratică nepăsare!... Cea mai veche farsă i-o joacă spiritul „critic” acum vreo douăzeci de ani când

scriind „Spiritul critic în cultura românească”, afirmă: „Poporul influențat poate asimila cultura, ori în mod pasiv, adică la întâmplare, fără alegere, fără critică, ori criticând, cernând elementele culturii străine, pentru a-și însuși numai ceea ce-i trebuie pentru dezvoltarea propriilor sale bogății, energii, capacități sau aplecări”.

Afirmația pare foarte cuminte la prima vedere, aproape banală – e însă o frază de vechil care stă la ușă... Stă de geaba: De unde poate ști „spiritul critic” ceea ce e folositor sau nu poporului, mai înainte de a cunoaște efectele acelei culturi?... A fost apoi în stare „spiritul critic” al lui Eminescu sau Caragiale – acesta din urmă atât de convingător! – să împiedice intrarea în țară a formelor democrației apusene?... Și apoi ce este acela „popor”?... E un cuvânt – dar în el e o lume diversă!... Cultura apuseană a convenit micilor boieri munteni, care au creat partidul liberal și instituțiile bancare, a „stricat” boierilor mari moldoveni, și așa mai departe. Spiritul „critic” – dacă ar fi avut vre-o putere – ne-ar fi oprit la o concepție de stat, pe care suntem fericiți că n-am cunoscut-o, când ne gândim că e recomandată de un spirit „critic” poporanist !... Concepția de cultură o cunoaștem: ea s-a opus cu ultima îndârjire tuturor formelor superioare de creație, tuturor progreselor sociale, făcând din scriitorul român un nobil reacționar în zdrențe, o slugă la idei străine de viziunea artistică. Țara aceasta a devenit o țară europeană împotriva celor mai mulți și celor mai de seamă scriitori ai ei.

Credincios nehotărârii sale, dl. Ibrăileanu în ultimul număr al „Vieții românești” se întreabă: „De fapt s-a introdus ceva la noi fără alegere? S-au tras la sorti formele europene? Căci nu erau numai de un fel...” Dar a alege e cu totul altceva decât a tempera, a întârzia introducerea civilizației apusene – temperare, întârziere, bețe în roate ale „spiritului critic” evidente în volumul dlui Ibrăileanu: „.....Și suntem siguri că dacă spiritul novator ar fi mers alături cu spiritul critic ca în vremea, ca în persoana lui Kogălniceanu (?), spiritul novator

îmbărbătând spiritul critic, timid prin firea sa – suntem siguri că țara noastră ar avea azi alt aspect. Dar s-a întâmplat altfel. Se vede că așa a fost să fie...” (*Spiritul critic în cultura românească*, p. 267).

Și acestui spirit de temperare, de întârziere (iar nu de alegere, cum se-nșeală dl. Ibrăileanu și vrea să ne înșele și pe noi, răstălmăcindu-se) răspunsese altă dată: „Noi n-aveam nimic (în afară, bineînțeles, de bizantinism și ortodoxism slavon). Totul trebuia adus: de la acul de cusut la poezia lui Mallarmé. Spiritul „poporan” pe care „spiritele critice” ar fi voit să-l continuăm era spiritul unei clase sortite de istorie să fie sacrificată! (E ceea ce explică într-un fel și interioritatea artistică a țărănismului în literatură). Nicăieri pe suprafața pământului, până azi, civilizațiile n-au fost create de clasele agrare – oricât de pitorești ar fi ciobanul și miorița lui... Și adăugăm acum: dacă în ordine materială am trecut de la poștalion la accelerate exprese – aici spiritul „critic” neavând posibilitatea să ne prostească, – în ordine intelectuală se duc și azi în România cele mai furioase lupte pentru a convinge pe scriitorii români să se coboare din trăsură în carul cu boi!...

O farsă nouă – evidentă și pentru cei mai puțin pregătiți – îi joacă dlui Ibrăileanu spiritul „critic” în chiar anul de apariție al „*Vieții românești*” (1906). Iată ce scria dl. Ibrăileanu atunci: „Literatura românească nu poate fi decât românească... Și Spiritul românesc, considerarea lumii și reacția față cu lumea, fiind mai nepervers, mai curat la poporul românesc de la țară, numai acei scriitori vor reprezenta spiritul românesc care sau fac parte din țărănime și n-au rupt legăturile morale cu ea, ca luând pe cei mai tineri de pildă Octavian Goga și Ciocârlan – sau care dacă nu fac parte din țărănime și-au plecat urechea la popor, s-au botezat în izvorul curat și românesc al sufletului popular, ca de pildă Sadoveanu – sau fac parte dintr-o clasă superioară, dar care, din cauze istorice, trăind cu poporul, departe de influențele nefaste străine, care au trecut peste aceste

țări și-au păstrat sufletul românesc, ca de pildă clasa boernașilor etc.” (V. R. an. I, 136).

Iată ce scrie dl. G. Ibrăileanu acum (V. R. anul 1925 Nr. 12): „Scriam în primul număr din 1906 că un scriitor poate să-și ia subiectul nu numai din viața oricărei categorii sociale naționale, dar și din viața unui popor străin și scriitorul va rămâne român și reprezentant al spiritului specific național, dacă în scrisul său se va vedea chipul de a gândi și de a simți specific național. Asta e țărănism?” Fără îndoială! Căci – tot după dl. Ibrăileanu – ce fel de scriitor ar fi acela care s-a lăsat «pervertit» de „influențele nefaste” și nu se mai „botează” în „Izvorul curat și românesc al sufletului popular”!

E nu numai o propagandă în favoarea țărănismului literar – dar precum am văzut o excludere totală din literatura română a oricărei altfel de literaturi!...

Să fie sigur dl. Ibrăileanu că de mult nu mai așteptăm surprize de la domnia-șă, sau de la scriitorii care și-au luat o meniră atât de frumoasă: „accentuarea importanței caracterului specific național” – care e altceva decât un ideal de artă. Nu, nu avem curajul și nici nu vedem folosul să mai cercetăm cu de amănuntul confuziile și contradicțiile din cele două citate de mai sus și să însemnăm nesfârșitul șir de întrebări care trec pe dinaintea ochilor... Vom observa un singur lucru: Octavian Goga și Ciocârlan! Sunt două nume din citația dlui Ibrăileanu; aceste două nume, unul lângă celălalt, sunt diagrama întregii concepții estetice ibrailene!...

Au trecut 20 de ani de când dl. Ibrăileanu a scris rândurile de mai sus. Avem deci aici verdictul timpului. Goga trăiește ca autor al unui volum de poezii de natură patriotică și socială, dl. Ciocârlan – estetic – e mort de mult. Diferența de valoare estetică între Goga și Ciocârlan e atât de mare, (era atât de mare și acum 20 de ani) încât numai un creier furat de alte preocupări decât cele estetice a putut face cu seninătate grosolană confuzia de mai sus. Și pe bună dreptate: nu e „specific național” caracterul operei lui Goga? Nu e tot atât de „specific național” –

poate și mai specific național – caracterul operei lui Ciocârlan?... Și în eroare suntem noi, aceștia căre – lasă că jignim sentimentele cele mai sfinte ale compatrioților! – nu vedem logica impecabilă a dlui Ibrăileanu!...

Ce urmează de-aci?... Că sentimentul național e un sentiment absurd sau rușinos? Că nu trebuie să ne iubim patria? Că nu mai avem dreptul să fim antisemiți? Că soldații care au murit pentru apărarea sau mărirea patriei au fost niște proști sau niște înșelați? Cătuși de puțin!... Urmează doar din cele de mai sus că etnicul este o valoare – atâta vreme cât este – și esteticul e altă valoare. Aceste două valori pot avea puncte de contact, pot avea chiar obârșie comună – cum crede în anumite ore, în anumite anotimpuri și în anumiți ani, dl. Ibrăileanu. Se poate porni o creație de artă dintr-un sentiment etnic, patriotic sau numai social. Sunt momente când etnicul distruge esteticul – cu o îngrozitoare legitimitate. (Turcul care se lasă pe vine, într-o noapte cu lună, între ruinele Parthenonului.) Sunt cazuri când etnicul dispare și rămâne de-a lungul veacurilor esteticul. Esteticul poate fi o întrupare desăvârșită a etnicului. Sunt cazuri strălucite când nu e Shakespeare e englez. Nu e mai puțin adevărat ca această iluzie poate să vină și din pricină că poporul englez, de atâtea veacuri frământat de acel geniu, a devenit și el nițeluș shakespeareian...

Despărțirea apelor de uscat!... Iată ce nu poate concepe creierul confuz al dlui Ibrăileanu. Nu de mult în „Viața românească” dl. Paul Zarifopol – care a izbutit vorbind de literatura franceză să facă poate cea mai virulentă critică mentalității poporaniste și criticii „caracter specific” – pomenea de învinuirile aduse lui Flaubert de Sainte-Beuve în privința „Doamnei Bovary”: că ce bine și frumos ar fi fost dacă Flaubert în fața acelei detracate doamne Bovary ar fi așezat în roman ca antiteză imaginea soției credincioase, potolite și economie din familia franceză!... Care cititor francez n-a aplaudat justa, onorabila opinie a lui Sainte-Beuve – și care cititor și scriitor

român nu aplaudă de 20 de ani opinia legitimă, națională, „critică”, etnică și patriotică a dlui Ibrăileanu?...

O farsă recentă – de data aceasta sinistră, întrucât a fost silit să ajungă la dezmințiri de fapt, publicând ceea ce repudiasse – i-a jucat dlui Ibrăileanu „caracterul specific”, căci l-a înstrăinat de cea mai vie mlădiță a poeziei contemporane. Pornind de la neștiință – „poezia nouă ar fi o poezie de notații, de senzații și neavând deci idei și sentimente e lipsită pe *caracter specific național*” – dl. Ibrăileanu a fost pus cu alt prilej în fața adevărului că „poezia nouă” (care purcede de la Baudelaire) nu numai că nu e lipsită de sentimente, dar a exacerbat viața sentimentelor, și nu numai că nu e lipsită de idei, dar e dat naștere prin Mallarmé, celui mai de seamă poet al Franței contemporane, lui Paul Valéry, poetul cerebralității – și că deci „poezia nouă” ar putea avea și „caracter specific național”, pentru cine caută anume asemenea valoare etnică în estetică, precum ar putea găsi în „poezia nouă” – caracter specific ochi negri, sau caracter specific alcoolic, sau caracter specific catolic, sau caracter specific pantaloni cu dungă... Mai mult: s-a arătat dlui Ibrăileanu că însăși poezia populară românească (se poate ceva mai „caracter specific național”?) are uneori trăsături fundamentale, de formă și fond, ale „poeziei noi” (cu nenumărate citații din poezia populară). Se înțelege de la sine că dl. Ibrăileanu a tăcut ca un șef de partid. Nu vom relua chestiunea. Vom observa numai că mulțumită dlui Ibrăileanu „Viața românească” este revista – poate unica pe lume – al cărei dos e mai interesant decât fața: toți reprezentanții poeziei românești contemporane, în ce are ea mai viu și mai artistic, au trecut prin coșul redacției „Viații românești”: G. Bacovia, N. Davidescu, Lucian Blaga, Elena Farago, A. Maniu, Ion Barbu, I. Pillat, Perpessicius, I. Minulescu... Poate și dl. Vineu. E drept că Demostene Botez, care n-ar fi putut exista fără Bacovia și Maniu, Al. Philippide, fără Minulescu, au fost publicați – au fost publicați apoi aproape toți cei citați mai sus... Să fi fost o concesie gustului public? O convingere estetică răzbătând prin

„specificul național”? Nu știm⁹. În tot cazul, acest fapt îngăduie dlui G. Ibrăileanu să polemizeze încă...

Și acum, drept încheiere, o lămurire... etică. Dl. Ibrăileanu socotește că-l urâm și de aceea nu-l înțelegem și nici nu-l vom înțelege. Nu, nu-l urâm. Îl și înțelegem. Pe planul estetic e dea pururi numai bucurie, numai lumină și surâs! – chiar când oamenii se întunecă, sau se destramă în noapte...

⁹ A se vedea în „Mișcarea literară”, Nr. 11, mărturisirile spirituale ale poetului Minulescu, asupra debutului său la „Viata românească”.

O ANCHETĂ CU PRIVIRE LA SPECIFICUL ROMÂNESC

D. P. Comarnescu, unul din cei mai vioi ziaristi din noua generație, a întreprins în ziarul „Politica” o anchetă cu privire la „Arta românească, lămuriri asupra specificului românesc”. dl. Comarnescu a cules mărturisirile câtorva sculptori, pictori, muzicanți și arhitecți din țară. N-a cerut mărturisirea niciunui poet, și bine a făcut. Asupra unor materiale atât de sigure ca piatra, cărămida, sunetul și culoarea se poate discuta mult mai concludent decât asupra cuvântului multiplu și trădător.

* * *

D. O. Han, declară că avem o „artă populară născută din necesități locale și din spiritul poporului român”, în încrustări în lemn, în forma și ornamentația oalelor, în covoare. Totuși dl. Han nu ne dă o caracterizare sigură a acestei arte populare. Un studiu făcut de intelectuali cu dragoste, spune dl. Han, cu muncă și adâncă pricepere a poporului român și artei lui, ar putea să desprindă ceea ce este specific românesc și ceea ce este influență străină. În așteptarea unui astfel de studiu, dl. Han face prețioasa mărturisire de credință că „specificul românesc intră ca factor subconștient activat și susținut de efortul către cea mai pură expresie de artă.

Dna Cuțescu-Stork, profesoară de artă decorativă la belle-arte, ne cucerește atenția cu un stil impetuos, de la început: „În timpurile crâncene ale istoriei noastre, de nedreptăți, cruzimi și nesiguranțe ca un arbore vânos sub furia continuă a furtunii etc. etc., și până mai deunăzi la începutul timpurilor moderne bărbați și femei striviți se-ncumetau printre avalanșele grele din

afară să-și găsească mulțumirea vieții în cămin, la adăpostul inimilor calde și simțimentelor frumoase ce mai cu seamă femeia le cultivă". În rezumat" dna Cuțescu-Stork nu crede în existența unui stil românesc în artele plastice (nici la Grigorescu „adeptul școlii de la Fontainebleau"). Crede însă că „un adevărat stil românesc avem numai în artele anonime" și — credincioasă catedrei pe care o ocupă d-na Cuțescu-Stork ne îndeamnă spre a ajunge la „monumentul artei decorative urbane", să facem din arta decorativă a țărancei „veriga punctului de plecare inițial", deși ne atrage atenția că „dacă s-ar cunoaște legile decorative (strânsa legătură între ornament și materia în care să fie executat), nu ne-am mai afla în fața unor astfel de orori cum se văd la decorațiuni de fațadă sau zugrăveli de case unde ornamentele de la broderiile cămășilor țărănești sunt turnate în ghips sau ciment!"

Arhitectul N. Ghica-Budești, autorul palatului muzeului de artă națională declară că nu poate răspunde prin ce se deosebește arta noastră de a celorlalte țări, întrucât nu există studiile necesare în această direcție. „Lipsește, spune dl. Ghica-Budești, cunoașterea completă a chestiunii spre a răspunde la întrebare. Totuși, urmează domnia-sa, avem elementele necesare unui stil". Iar credința fundamentală a dlui Ghica-Budești e că „suntem încă în perioada de formațiune a stilului românesc modern și că arhitecții de azi care au cercetat și studiat arta noastră din trecut spre a o potrivi cu viața modernă, au făcut până acum prin forța lucrurilor, mai mult arheologie decât arhitectură".

Dl. N. Iorga — *homo universalis* — ne dă informațiile cele mai prețioase și aproape cheia problemei: „Nu există un stil românesc, declară domnia-sa, ci mai multe. Dacă ne gândim la clădiri vom găsi o sinteză de artă populară cu multe influențe orientale și occidentale (dintr-acestea din urmă, mai ales gotice și mai târziu influențe ale Renașterii)". Și ceva mai departe : „Casa boierească se prezintă prin două tipuri caracteristice, cula și casa franceză. Cula este o locuință întărită pe care o găsim

mai mult la munte și al cărei nume turcesc înseamnă *turn*. Este așadar o adaptare a noastră, luată însă gata făcută. Celălalt tip este casa franceză care s-a potrivit mai bine la noi. Casele țărănești sunt și ele de trei tipuri. Casa țărănească de lemn de la munte, cum o găsim în Ardeal și Maramureș, apoi casa de podgorii, așezată pe pivniță și casa de la șes, cu pridvorul pe pământ. Numitul *stil românesc* este o adaptare nepotrivită a artei bisericesti la casele de locuit. Ferestre înguste de mister, stâlpi groși ce nu au ce susține” etc.. (o critică a „pretinsei case de stil românesc”), iar drept încheiere, dl. Iorga, creatorul curentului sămănătorist în literatură, adversarul oricărei înnoiri în artă, are curajul – pe care-l prețuim la adevărata lui valoare! – și gestul – pe care, mărturisim, nu l-am fi bănuit în... arhitectură! – să declare: „Pentru orașul modern, ceva nou, elementele din tradiția noastră trebuiesc părăsite”.

Pictorul Ștefan Dumitrescu, dându-și seama de toată greutatea problemei formulează câteva observații, valoroase prin strânsă aderență cu realitatea vie: „La poporul nostru expresia frumuseții plastice e plasată pe util. Această frumusețe își trage caracteristica din necesitatea din care a izvorât cât și din condițiile în care a trăit”. Iar în ce privește întrebuințarea acestor elemente pentru crearea unui stil românesc dl. Dumitrescu e tot atât de cumpănit: „Trecerea de la caracterul primitiv al artei noastre populare eminent decorative spre amploarea unei arte culte, s-a anunțat numai: realizarea privește generațiile viitoare” și precizează că „trezirea unui subconștient bogat, numai calitățile excepționale ale personalităților de marcă îl vor putea afirma într-o formă cultă”.

Pictorul N. Tonitza e de părere că „există un stil românesc, dar – categoric – numai în câmpul artei populare” și nu se sfiește a declara că numeroasele încercări „de a strămuta în arta cultă stilul nostru popular au dus la ridicole rezultate cunoscute de toți: în țesătorie, mobilier, arhitectură etc. ...”. Artist conștient de condițiile absolut necesare unei adevărate și originale creații plastice, dl. Tonitza ne sfătuiește să lăsăm în grija „doctorilor feluriți analiza

virusului „specific”, iar noi „să dăm artiștilor tihna necesară și completă libertate să creeze după pofa inimii lor și după capriciul fanteziei lor”.

D-lui I. Teodorescu-Sion îi revine meritul de a ne fi dăruit o formulă destul de limpede a caracterului specific național în plastica românească. Transcriem cu emoție această frumoasă descoperire – deocamdată fără niciun alt comentariu: „Sentimentul plastic al românismului se deosibește de al celorlalte popoare printr-o sensibilitate aparte. O discreție în gingășie și armonizarea unui cromatism în surdină. Totul se contopește calm și limpede ca o după-amiază de vară”.

Trecem la muzică. Compozitorul Const. Brăiloiu, secretarul „Societății compozitorilor români”, își da seama de greutatea problemei ale cărei date elementare trebuie abia stabilite, mărturisind: „Mijloacele de expresie proprii operelor caracteristice pentru psihologia noastră nu le poți defini (presupunând că le-ai identificat) decât în volume și cu ajutorul unui vast vocabular tehnic”. Dl. Brăiloiu dorește totuși o muzică întemeiată pe elemente populare românești, chiar așa neidentificate cum sunt, iar „Societatea compozitorilor români” urmărește tocmai „asimilarea treptată a elementelor muzicale fundamentale, a „materiilor prime românești”. Dl. Brăiloiu ne dă chiar o pildă realizată: „Sonata pentru vioară și pian de Enescu, operă capitală și act decisiv pentru viitorul nostru”.

Cât am fi fost de recunoscători dlui secretar al „Societății compozitorilor români”, dacă ne-ar fi arătat, oricât de sumar, „elementele muzicale fundamentale” românești, constituind esența sonatei pentru vioară și pian de Enescu. Dl. Brăiloiu ne lasă în deplină neștiință mulțumindu-se a ne vorbi latinește: „hic incipit vita nova”.

D. Mihail Jora, după ce schițează oarecare elemente ale muzicii românești – linie melodică schimbătoare, ritm capricios, sferturi și jumătăți de sferturi de ton – ne atrage atenția că „divergența de opinii este încă mare” între muzicanții noștri culți cu privire la autenticul românesc muzical. Dl. Jora ne dă și

informații prețioase asupra încercărilor lui Enescu de a crea o muzică savantă cu elemente muzicale românești: „Enescu păstrează în multe din compozițiile sale aceste caracteristici. Schimbă des măsura. Găsim în compozițiile sale (fragmentele din Oedip și ultima sonată) ceva primar, arhaic, nedezvoltat, caracteristic. Enescu pune pe Oedip să cânte în sferturi de ton, exact cum cântă românul. Invenția melodică este în stil popular, variază atât cât poate permite folclorul nostru”. Vom reține și această teamă: „Se discută mult dacă temele populare pot suferi prea mari dezvoltări simfonice. Pare-se că nu”.

Maestrul G. D. Chiriac, ne dă următoarele lămuriri tehnice și istorice asupra cântecului nostru popular, din care așteaptă înflorirea unui stil național în muzică: „S-ar putea împărți cântecul nostru popular în două categorii mari: forma de cântec comună cu tot centrul și occidentul Europei, melodia diatonică și forma care a primit influențe orientale, melodia așa zisă cromatică. Melodia diatonică predomină, și în partea de munte a țării aproape nu există melodii de natură cromatică. Înspre baltă, spre Dunăre, se simt mai mult influențele orientale”. În ce privește geneza cântecului popular românesc, dl. Chiriac, ca și dl. Dimitrescu în privința plasticii și ornamentației populare, ne dezvăluie adevărul vieții: „Cel mai vechi și cel mai harnic făuritor de cântece a fost ciobanul care în decursul veacurilor a purtat cântecul de la munte la vale și iarăși înapoi de la vale la munte. Vieții păstorești se datorează abundența și originalitatea cântecului nostru”.

Maestrul George Enescu, argument excepțional de puternic, ne aduce câteva mărturii surprinzătoare. Opinia atâtor diletanți că n-am fi putut avea o artă originală dacă ciobanul nostru n-ar fi fost un iscoditor de cântece și versuri, e răsturnată de acest fapt (mult mai frecvent în literatură): „Muzica noastră populară, afirmă George Enescu, s-a dezvoltat în voia întâmplării, ca pietrele de râu. Câteodată un individ are destul ecou în masă, așa că poate forma el singur stilul unui popor, precum a fost cazul lui Grieg a cărui muzică pătrunzând în popor a format

stilul norvegian". Iar asupra sonatei în la minor, în care toți muzicanții mai sus citați au, văzut întruparea a ceea ce s-a recunoscut a fi specific național, maestrul George Enescu ne arată că impulsul a pornit cu totul de-aia, iar țelul urmărit a fost de asemenea altul: „Mă întrebi ce am avut în vedere când am compus ultima mea sonată în caracter popular românesc. Ca în mai toate operele mele, instinctul de clădire al sentimentelor mărește m-a condus și aci. Având dinaintea mea spațiu liber, am putut să-l dezvolt în voie”.

„Printr-un proces am putut să îmbin aceste două lucruri: atmosfera de la noi (care să nu-și piardă nimic din puterea ei) și tot deodată acest instinct pentru lucrările mari”. Și ca să nu se creadă că „atmosfera de la noi” e acea atmosferă sămănătoristă muzicală, care e recunoscută specific națională, Enescu lămurește: „Când au auzit partea ultimă din sonata de pian, unii au spus: Ne găsim la porțile Asiei. Un diplomat egiptean auzind o compoziție de-a mea m-a întrebat dacă nu am fost în Egipt, atât de mult își amintește de țara lui când aude de cântecul meu”. Și cu nostimă uimire, dăm mai departe peste comentariul lui Oedip, altă lucrare a maestrului socotită specific națională: „Opera Oedip am compus-o în conformitate cu spiritul meu, dar și al locului unde s-a desfășurat marea tragedie. Muzica din Oedip are desigur ceva balcanic, o rigiditate clasică, insuflată de vederea unor clădiri (temple?) grecești. Documente de pe vremea homerică nu există. Artiștii sunt chemați să le interpreteze, să le nascocescă”.

În cântecul nostru popular, George Enescu vede un „simțimânt nostalgic” și numai această nostalgie, acest dor îi constituie specificul; iar în ce privește ridicarea acestui folclor la formele moderne, credința lui George Enescu, credem că poate îi socotită lege căci e convingerea celui mai mare și mai autorizat specialist: „Ar fi o nenorocire, europenizarea folclorului nostru. Întrebuințarea lui este foarte riscată. El există prin sine însuși. Parfumul lui estetic se pierde prin dezvoltări. Să te inspire numai

de la el. Dar să-l lași în pace”. Și câteva rânduri mai departe: „Folclorul și-a atins perfecția prin sine”.

Comentariul nostru va fi scurt.

E necesar să facem o deosebire între arhitectură, arte decorative deoparte, și pictură, sculptură, muzică de altă parte. Arhitectura, artele decorative se supun unui imperativ practic, care le unifică și le domină; pe când muzica, pictura, sculptura sunt expresii de artă care nu cunosc decât imperativul propriilor legi de existență. Vorbind de caracterul specific național în arta românească, cei întrebați ar fi fost dator să facă deosebirea esențială de mai sus – fără de care rezultatul anchetei ar putea fi falsificat.

Dl. P. Comarnescu a ținut să dovedească existența unui caracter specific la toate artele, fără vre-o deosebire. Rezultatul anchetei e, precum s-a văzut mai sus, diametral opus. Nici un specialist n-a putut da – în afară de dl. Teodorescu-Sion pentru ornamentația populară și dl. George Enescu pentru muzica populară – o definiție cuprinzătoare a tuturor elementelor specificului național și mai cu seamă să dovedească necesitatea lui absolută în valorificarea operei de artă ca atare. Ar fi cazul să ne întristăm adânc, dacă numai noi românii am fi în această situație. Din fericire principiul de valorificare estetică nu rezidă în vreun caracter oarecare, de formă sau conținut, recunoscut ca fiind specific național. Alte popoare apoi, care au ajuns la un grad de dezvoltare culturală mult mai mare nu și-au întemeiat această cultură pe elementele folclorice socotite ca unicul produs autentic național. Nici Leonardo da Vinci, nici Boucher, nici Rodin, nici Beethoven sau Mahler nu sunt reprezentanți ai folclorului, din potrivă, elementele lor de originalitate, geniul lor fără seamăn, au creat o stare de spirit, un „stil”, un „caracter specific”, care a molipsit veacul și de care toți ceilalți creatori de valori vor încerca să se diferențieze, conștienți de adevărul că în lumea valorilor estetice identitățile sunt egale cu zero.

E desigur regretabil că arhitectura noastră istorică socotită „specific națională” nu e chiar atât de specific națională; e păcat

că artele decorative populare nu pot fi transplantate fără a cădea în caraghioslăc, de pe covor sau poala cămășii la celelalte arte. Arhitectura și artele decorative, supuse unui imperativ practic, uniform, aproape pentru tot ținutul dintre munții și marea românească, ar fi putut într-adevăr constitui un „stil” cu valoare în același timp artistică și etnică, așa cum e bună oară cazul cu „stilul Maur”.

„Pentru orașul modern, ceva atât de nou, elementele din tradiția noastră trebuie părăsite” a declarat dl. N. Iorga. Orașul românesc, în creștere, supus legilor urbanismului și a tehnicii moderne, va trebui în chip fatal să adopte tipul de locuință socotit mai propriu și care, de la un milion de locuitori în sus, va fi aidoma sau aproape aidoma cu al orașelor similare din Apus. (Stilul geometric al fabricii pare să dea elemente „stilului” contemporan în arhitectură și urbanism).

Elementele etnice, sau socotite astfel, din artele decorative au fost selecționate de necesitate (gândiți-vă la portul, la podoabele țaranului român) — aceste elemente, oricât ar fi de mare valoarea lor artistică, nu vor putea fi întrebuințate la orașe, unde condițiile de viață sunt cu totul altele. Însuși țaranul, om de gust, când se mută la oraș își schimbă portul: iar „costumul național” nu îndrăznesc să-l poarte nici membrii partidului țărănesc. Dl. Iorga chiar când propovăduia întoarcerea la simțirea țaranului și întrebuințarea portului național, era îmbrăcat în redingotă, guler tare, cravată și manșete, costum la care a rămas până azi.

Dar dacă am fi putut avea oarecari păreri de rău că în arhitectură și artele decorative elementele socotite „specifice naționale” după mărturisirea specialiștilor nu sunt utilizabile în măsură mai mare — nici nu poate fi vorba de „specifice național” în muzică, pictură și sculptură. Formula dată de dl. Theodorescu-Sion simțământului plastic la români și formula dată de George Enescu muzicii populare românești, nu pot constitui îndreptării valabile, pentru această pricină elementară, că artiștii s-ar anula prin repetiție. Atenți la schimbarea

peisajelor lumii din jur, ei sunt datori, sub amenințarea morții, să poarte în sângele lor formule noi de artă. Iar criticii, care vor măsura și de-acum înainte valoarea operei de artă cu cifrele vagi ale antropologiei etnice, vor fi siliți să rămână la fluierul ciobanului și la ciomagul lui.

Hipertrofia anormală a Ideii „specificului național” în artă care de la întemeierea României infectează și roade ca un cancer toate manifestațiile noastre culturale, are o pricina istorică: ea se datorează situației ciudate și destinelor grele care au stâlcit această țară. Nevoia de a trăi independenți, crudele experiențe istorice, au ridicat instinctul de apărare națională la singurul principiu de la care poate purcede vreun fel de viață.

Academia Română a vechiului Regat cuprindea în sânul ei reprezentanți ai tuturor provinciilor locuite de români (un fel de Românie-Mare a spiritului) și nimeni nu s-ar fi gândit să poată rosti vreun cuvânt împotriva faptului că în locul lui Caragiale, bunăoară, care era o glorie a întregului neam românesc, Academia Română se grăbea să primească în sânul ei, cu toate onorurile și în prezența Regelui Carol I, pe cine mai ține minte ce protopop speriat din Bucovina! Ideea națională se vădea atât de energică și de molipsitoare, încât însuși Titu Maiorescu, estetul hegelian, adversarul hotărât al „rasist-ului” Simeon Barnuțiu, – când a luat în sânul aceleiași Academii apărarea literară a culegerii de poezii populare a lui V. Alecsandri împotriva lui Duiliu Zamfirescu, a adus și argumentul de neînchipuit că acea culegere la 1857 atrăsese atenția Marilor Puteri asupra Provinciilor Române!...

Astfel că de mirare ar fi fost ca îndată după unirea tuturor românilor, oamenii de cultură ai țării acesteia să-și fi schimbat cu totul capetele. „Specificul național” căutat cu lumânarea în orice manifestare de artă și aud drept semn de valorificare estetică, dovedește vitalitatea unui morb care răzbește și la împrejurări noi, morb de care cultura noastră va trebui să se lepede dacă va voi să creeze ceva într-adevăr de seamă. Trebuie să înțelegem în sfârșit că nu ne mai e îngăduită confuzia legilor

și valorilor că legile, bunăoară, care conduc cavaleria nu pot fi aplicate aviației, iar legile unității, politice și sociale, nu pot fi impuse artei precum nu pot fi impuse astronomiei, care-și au propriile lor legi.

Noile generații au de luptat cu morbul „specificului național” adus până-n zilele noastre de vechii cancroși ai culturii române. De forța de rezistență, adică de vioiciunea și originalitatea acestor generații, ține în fața lumii valoarea artistică a României de mâine.

(1927)

MISTICA FARSĂ

Tradiționalism fără tradiții

Existența și formația miraculoasă a poporului românesc, insulă împrejmuată de ape mari slave, turanice și germane, n-a încetat să preocupe dascălimea și scriitorii. Luptele grele pentru latinitate, duse până la stâlcirea limbii vorbite, polemicile istoricilor, dragostea și entuziasmul extraordinar pentru poezia populară cu scăpărările ei de geniu, dovedesc tocmai cât de dureroasă e necesitatea unei coloane vertebrale valabile, existenței românești.

Academia, creată de Regele Carol, n-a avut nici în mintea lui, nici în mintea ajutoarelor lui, altă funcție – evident, pe planul spiritului – decât aceea a Institutului Geografic al Armatei. Când nu se găseau bani îndestulători pentru laboratoare iar copiii țăranilor pelagroși se stingeau de foame, Academia Română avea aur pentru publicarea a sute de mii de zapise și surete și a milioane de variante insignifiante de poezii populare. Nu e de râs. Țăranii puteau fi împușcați cu miile în răzmerițele cronice, iar boierul, celor rămași în viață le putea jupui șapte piei – la țara; la oraș boierul în jilțul Academiei în fața Majestății Sale asculta raportul literar și național asupra legendelor lui Alecsandri și cu entuziasm aplauda – cum s-ar spune azi – „afirmarea și promovarea” geniului „latin” și a specificului național.

A trebuit să ajungem la unificarea geografică a României ca unii savanți și câțiva tineri publiciști să aibă curajul să clatine insistent coloana vertebrală a latinității, ca nefiind cea mai prețioasă și mai adevărată. Sciții și Dacii nu sunt tocmai de disprețuit iar sângele slav nu e nici el lipsit de extraordinare

virtuți... „Revolta fondului nostru nelatin” n-a mai jignit pe nimeni, și această nelegiuire a putut fi rostită chiar în tabăra acelor care sunt și azi în căutarea unei formule unitare a poporului și culturii române.

Caracterul specific național, o rezultată a amestecului de sânge și a influențelor timpului a luat locul, în mintea intelectualilor români, a iluziei latiniste. Preoții noului cult (poporaniștii îndeosebi) nu se deosebeau decât în ce privește conceptul de înaintași: Odoarele slujbei și rezultatele culturale (am arătat amănunțit aiurea) au fost aceleași.

Cu excepția câtorva puternice personalități, timp de un sfert de veac (până la 1919) toată administrația, tot învățământul, toată publicistica au fost strânse și modelate în corsetele „caracterului specific național”. În viața artistică a României, pictorii, prozatorii și poeții au fost prețuiți și impuși publicului, nu pentru valoarea lor artistică, ci pentru caracterul lor mic-urban și rural – care părea mai „specific național”. S-au osândit influențele străine, chiar cele franceze, de la care am luat toate entuziasmele începând cu conștiința libertății și unității naționale, ca fiind dăunătoare, „specificului național”, iar un critic a mers atât de departe încât a crezut că poate pune lipsa de talent a unor scriitori pe socoteala „influențelor nefaste străine”.

Este meritul revistei „Gândirea”, că mai anii trecuți a avut curajul să sfărâme cercul strâmt al „caracterului specific național”, mască de-atâtea ori a lipsei de originalitate și să închine un întreg număr poetului tristeților funerare urbane, G. Bacovia, atât de altfel „specific național”. Trebuie să începem prin a recunoaște grupului „Gândirii” meritul – indiferent de valoarea artistică a propriilor producții – de a fi încercat să împace ideea „caracterului specific național” cu estetica.

Revista „Gândirea” nu și-a dat seamă însă de stârpiciunea himerei înaintașilor și a lucrat activ la difuzarea unei progeneruri, căreia a crezut de cuviință să-i schimbe doar numele. Nevoia unității spirituale a rămas încă, se vede, tot atât de tiranică.

Teoreticianul cel mai dârz al grupului este dl. Ion Dobre, fiu de țăran, fost seminarist și al cărui pseudonim literar a fost ales cu o rară dibăcie sau desăvârșit instinct cuprinzând cele două tendințe care-l caracterizează, pitorescul rural și cel monahal, acest nume Nichifor Crainic, este el singur un program, un stindard și un simbol. De la întâile dibuiri literare, adolescentul Ion Dobre nu s-a simțit bine în literatura României, dominată totuși de un sămănătorism de cea mai intransigentă calitate.

El a fost atras de publicațiile de peste munți care trăind la fruntariile etnice erau prinse în lupta fără milă a existenței naționale. Această situație geografică arată lămurit unitatea lui sufletească simplă, pe care tânărul a căutat-o cu patimă, a păstrat-o apoi și a încercat să-și creeze cu ea o viziune a lumii.

Adevărata tragedie a început însă când lupta geografică amintită mai sus s-a încheiat. Teoreticianul „tradiționalismului” de azi se află în același simplism sufletesc, pe care împrejurările exterioare, fatale și tiranice, nu-l mai solicită – și el ține morțiș ca și azi, când forțele de creație, eliberate de crizele morții vor să se conducă după legile lor lăuntrice, sufletul uniformizat în regiment, batalion, pluton și căprărie culturală să umble pe uliță în zalele, coiful, pavăza și sulița din luptele de altădată.

Înțelegem de ce dl. Nichifor Crainic se simte încă atras de problemele populației Ardealului, de ce discută încă plin de zel, cu scriitorii, ziariștii și oamenii politici minoritari. *Pen-clubul*, unde-și poate găsi contrastul și deci pipăi existența sufletească, îl pasionează. Sunt reminiscențele vechilor sentimente, lipsite însă azi, din punctul de vedere al creării și judecării valorilor spirituale, de orice realitate

Tradiționalismul, Autohtonismul duce, am spus, la rezultate tot atât de dezastruoase ca și conceptul „specificului național”, lactometrul poporanist al vieții noastre artistice. Superioritatea de gust și uneori chiar de lectură a urmașilor „Sămănătorului” și „Vieții românești”, nu-i poate salva din eroarea și contradicțiile în care se zbat.

Să se observe că nu ne referim la creațiile artistice provocate sau înglobate de formulele hibride mai sus amintite, căci discuția în acest caz ar trebui închisă numaidecât. Rămânem la formula critică, la abstracția care se socotește maternă și a cărei valoare e exclusiv de natură filosofică.

Am cercetat în primul rând, în studiile dlui Crainic, să aflăm ce e „tradiționalismul”...

(N-am căutat – deși ar fi fost firesc – care sunt tradițiile, spre a le primi cu brațele deschise, de vreme ce s-a spus că dețin miracolul creării valorilor. N-am căutat pentru că în ce privește viața sufletească a românilor, din fericire tradiții nu sunt; dacă admitem totuși unele, purced din timpuri diferite și sunt contradictorii; iar dacă le admitem pe toate, nu ne interesează căci elimină originalitatea artistului creator a cărui întâie și absolută lege de existență e diferențierea).

Suntem încă în adăstarea frazei lapidare care înlănțuind noțiuni cu o corespondență precisă în realitățile vieții românești, să definească „tradiționalismul”.

Am aflat însă ce nu e „tradiționalismul”.

„Astfel conceput, scrie dl. Crainic (A doua neatârnare în „Gândirea” din Februarie 1926) tradiționalismul apare, nu cum îl înfățișează amatorii revoluționari ca o forță statică moartă cu spatele către viitor, ci ca o forță vie, dinamică, ce izvorând din veacuri înaintea spre crearea formelor noi și cât mai adecvate ale existenței sale”.

Adică „tradiționalism” fără nici o tradiție?...

„Forța vie, dinamică” creatoare de forme noi – dar forța creatoare căreia i se poate da orice denumire, numai – fără a cădea în șarlatanism – „tradiție” nu, căci o forță creatoare de forme noi contrazice și anulează formele vechi, adică tocmai ceea ce constituie o tradiție!... „Forme noi și cât mai adecvate ale existenței sale” sunt cuvinte fără nici un înțeles, pentru că formele noi dacă nu sunt adecvate, în viața obștească se impun când dețin forța, iar formele noi artistice n-au nevoie să fie adecvate nimănui altuia decât geniului creator.

Și oricum am întoarce formula de mai sus, nu putem ajunge la alt rezultat.

De unde purcede, în definitiv, acea nefericită bâlbâială?

De la învinuirea elementară că tradițiile se opun înnoirilor și deci progresului și învinuirea e cât se poate de îndreptățită: trenul a desființat diligența. „Din moment ce, spune pe drept dl. Crainic, binefacerile tehnice materiale sunt indiscutabile, cine ar prefera drumul noroios de țară, trotuarului asfaltat, cine ar prefera diligența automobilului și opaițul, becului electric?”.

Cum, cine? Un adevărat „tradiționalist”, pentru care cuvintele ar corespunde unui înțeles și unei noime!...

Mulțumită însă formulei contradictorii sau în cel mai bun caz lipsite de sens, de mai sus, domnii grupului „tradiționalist”, în frunte cu dl. Crainic, nu pleacă la preumblare cu carul cu boi, nici nu-și fac vizite în costumul plăieșilor lui Ștefan cel Mare, iar când pun la cale șezători „tradiționaliste” în țară, nu pornesc călări cu traista cu merinde la oblânc, ci își rețin locuri în wagon-lit...

Această logică năstrușnică e drept că am mai găsit-o undeva – chiar într-un erou al tradiției naționale.

Dar acela se numea Păcală – și era un prost sau un șiret.

„Tradiționalismul nu este o forță ce se opune civilizației” spune dl. Crainic, deosebindu-se astfel de sămănătoriști și poporaniști, care sufereau amarnic din pricina stricării sufletului românesc, îndeosebi cel agrar, de „mașinile” orașelor decedente. „Tradiționalismul e tehnica vieții sufletești a unui neam, spre deosebire de civilizație, care e tehnica vieții materiale”, afirmă dl. Crainic. Pentru a ilustra neatârarea și chiar antagonismul dintre civilizație și tradiția culturii dl. Crainic, aduce o pildă uriașă: Statele Unite ale Americii de Nord. „Americani, care au dus la apogeu civilizația europeană, strălucesc printr-o cultură de Baedeker”.

Dar adaptarea „tehnicii materiale” în viața societăților, duce de-a dreptul la preschimbarea și înnoirea deplină a întregii „tehnicii sufletești”, a întregii „tradiții”. E cu puțință oare ca o „tehnica materială” nouă (industrializarea României, bunăoară)

să nu creeze un suflet cu desăvârșire nou (fiilor de țărani deveniți lucrători în uzinele urbane?). Numai fiii de țărani eliberați din sclavia brazdei și mutați la oraș – nu în uzine, ci la mese redacționale confortabile, au puțința și curajul să rămână la tradiția nemuncită a poeticului șes natal, asemenea urangutanului care dacă ar deveni deodată filosof la oraș, va crea și va propaga sistemul metafizic al nucilor de cocos.

Țăranii tuturor raselor, din toate timpurile și de pe toate continentele au aceiași „tehnică sufletească” – căci „tehnica lor materială” e aceiași.

Astfel boierii lui Mircea cel Bătrân sau chiar cei de mai târziu, ai Bibeștilor, Cantacuzineștilor, Ghiculeștilor au avut cu totul altă structură sufletească decât a latifundiarului român, călătorit și cult de dinainte de expropriere și decât a boierului decăzut, agățat de pulpana partidelor de stânga (uneori extrema-stângă) din zilele noastre. Căci „tehnica lor materială” era alta.

„Tehnica sufletească” e, precum se vede, nu numai condiționată, dar creată pe de-a-ntregul de „tehnica materială”.

În ce privește disprețul pentru „cultura de Baedeker” a Statelor-Unite, e sfâșietoare când cugeți că vine de la un literat care face parte din aceeași familie cu Bolintineanu și se adresează unei culturi care l-a dat nu numai pe Edison, dar și pe un Edgar Poe, Mark Twain, Walt Whitman, Jack London...

Să vedem acum formula iluzorie a „tradiționalismului” operând de-a dreptul în domeniul artei.

„Ca disciplină artistică tradiționalismul nu impune șabloane, dar învață solidaritatea personalității creatoare cu sufletul colectiv, descoperindu-i izvoarele de inspirație autohtonă”.

Dar această „solidaritate” nu e un șablon? Și „izvoarele de inspirație autohtonă” câte sunt ca să nu devie fiecare un șablon?... (Să nu întrebați niciodată pe dl. Crainic, care sunt acele izvoare!...).

Căci orice încercare (în teorie, deoarece practic vorbind fenomenul nu molipsește decât pe artiștii lipsiți de personalitate) de a limita posibilitățile de expresie ale tempera-

mentelor artistice prin vre-o „solidaritate” oarecare sau „izvoare” socotite infailibile, e o propunere de șablon, o anulare a fenomenului creației.

Legea de coeziune, oricât de imperios, de tiranic cerută, nu va putea niciodată înlocui legea de diferențiere care determină operele de artă viabile – cel mult o va putea anula, cum se întâmplă de atâtea ori în momentele de criză vitală a societăților sau în epocile când temperamente etico-sociale, înainte de a cuceri punctele strategice ale Statului, trag după sine, în lanțuri, momitoare, ființa golașă a Esteticii, victima surâzătoare și eternă a tuturor proștilor sau a tuturor tâlharilor solemn.

Poezia cu potcap

Dacă formula „tradiționalismului” e îndestulătoare pentru crearea unității culturii române, de ce i s-o fi adăugat un șablon mai mult – ortodoxismul?...

De ce dl. Crainic a ținut să pună în capul flăcăului cu bete roșii, izmene înflorate și clopoței, comanacul unui călugăr?

Nu vom cerceta valoarea estetică a literaturii provocate de ortodoxia „Gândirii” și nici întinderea ei.

Nu ne vom ocupa nici de gradul de religiozitate efectivă a dlui Crainic. Nu vom întreba când vizitează biserica autocefală română, la ce mănăstire se retrage în reculegere șase luni pe an, care-i sunt zilele de post. N-am văzut încă nicio fotografie a grupului „Gândirii”, în frunte cu dl. Crainic, îngenunchiați în pioasă adorare mistică în fața sfintelor icoane.

Ne preocupă numai ideologia, formula abstractă și renunțăm la dovada supremă a sincerității, practica religioasă, vădită la toți pocăiții și toți scriitorii catolici din Franța.

La noi nu s-a vorbit încă niciodată – cu excepția dlui T. Arghezi care n-a încetat să fie scârbit de putreziciunea clerului – de o despărțire a Bisericii de Stat. Nici noi (întrucât ne e

îngăduită o părere) nu vom susține această idee. Țăranul român, ca toți țăranii de pe suprafața pământului, vede în biserică numai un tezaur de magii iar religiozitatea lui nu se ridică peste un complex de superstiții. În aceste condiții, biserica desăvârșește ceea ce scapă de sub privigherea jandarmeriei. Cu toată decăderea clerului, biserica prin însăși existența ei, își împlinește astfel menirea.

Poate constitui însă un atare ortodoxism coloana vertebrală a prezentei sau măcar a viitoarei culturi românești?...

Țărănimea nu este desigur singura categorie de locuitori ai țării. Orășeanul însă, chiar cel incult, nu se refugiază în sânul bisericii în niciuna din clipele de mare descompunere ale vieții lui, iar orășeanul cult respectă biserica tot din... tradiție: în viață, religiozitatea joacă același rol ca și norul alb care trece vara, departe, peste capul lui...

Faptul că dl. Crainic a aflat de un univers al abstracției prin intermediul unui seminar teologic, nu poate constitui un argument destul de greu...

Poate măcar intra ortodoxismul în complexul vag și niciodată inventariat al unei „tradiții” naționale?

Poporul român a trăit totdeauna în sânul credinței ortodoxe și mentalitatea lui nu e nici azi de natură religioasă: Fără să mai socotim că o adevărată tradiție ortodoxă ar prezenta pericolul grav al înecării poporului român în talazurile, aceleași, în care s-ar unifica firesc cu grecii, bulgarii, sârbii și rușii – cu cât mai ortodocși...

Dar această nouă formulă de unificare, a cărei valoare e mai mult moral-socială nu ne-ar preocupa dacă dl. Crainic n-ar încerca, precum a făcut cu „tradiționalismul”, să valorifice cu ea conceptul și creația artei.

Iată ce scrie dl. Crainic cu pana sa, de data aceasta nu strict ortodoxă ci oricum ar fi – evanghelică, baptistă, catolică etc. – în tot cazul mistic-religioasă (*Între Apollo și Iisus*, în „Gândirea” din Februarie 1927):

„Estetica modernă reduce arta la o problemă de tehnică a cărei soluție variază la nesfârșit. A fost o profesie de credință; a devenit o profesie fără credință. Deplasarea centrului de gravitate din adâncimea lui Dumnezeu la periferia vieții omenești, a dus la acest non-sens al metodei devenite scop și al formei devenite scop. Odată cu această deplasare, prestigiul sacru de odinioară a decăzut treptat și se îneacă în scepticism. Artistul antic vorbea – după Erwin Rohde – în numele Zeilor; poporul îl recunoștea ca singurul dascăl îndreptățit. Artistul creștin vorbea în numele lui Isus: prestigiul său era aproape sacerdotal. Artistul modern vorbește în numele său, în numele autonomiei individuale; arta sa se dizolvă în scepticism”.

Maurice Dekobra vorbește și el în numele Amоруlui: prestigiul lui e universal!

Sunt alți scriitori care au alte prestigii și registrele de vânzare ale editurilor pot oricând ridica tabele comparative de prestigii.

Dar chiar Rafael de Sanzio n-a vorbit și pe vremea sa „în numele său, în numele autonomiei individuale?...” Și prestigiul artei lui venea de la Madonă sau de la mâna care picta Madona?...

S-ar putea obiecta că mâna lui Rafael era totuși o mână pioasă și mistică. Nu încapе îndoială! Pictorul Grigorescu, autorul zugrăvelilor mai de seamă ale Mănăstirii Agapia, când a fost invitat să picteze o mare biserică la București a răspuns că nu mai vede precum vedea la Agapia, când avusese 16 ani... Dar atâți oameni de bună-credință văd încă și atâtea mâini mistice se închină ca pe vremea Renașterii, fără să mai poată picta totuși un alt Sf. Gheorghe sau o altă Madonă cu Prunc.

Căci harul artei purcede de-aiurea decât de la harul Sf. Treimi.

Și în care scepticism se dizolvă arta unui Rodin sau a unui Bourdelle sau a unui Brâncuși – care vorbesc numai și tot „în numele autonomiei individuale”...?

Și dacă s-ar dizolva în scepticism? Ține arta neapărat să se dizolve în optimism?... Și urmărește într-adevăr artistul creator

acest scop: să-l „recunoască poporul ca singurul dascăl îndreptățit?”.

Este arta filosofică? Este artistul predicator?

D. Crainic afirmă:

„Când arta își soarbe puterile din adâncul Lui Dumnezeu, ea apare ca o floare pe creanga religiei”.

Și când nu e „floare pe creanga religiei”, cum se-ntâmplă atât de des de la Dante încoace, nu mai e artă?...

Abatele Brémond, în 1925, când a citit la Academia Franceză comunicarea sa de valoare istorică asupra poeziei pure, a făcut un imens serviciu esteticii: a eliberat-o de ultimele servituți care o mai umileau. Dar înzestrat și cu harul divin, abatele a declarat că simte o înrudire între sentimentul religios și cel poetic. Posibil. Calitatea emoției religioase o poate prețui, lăuntric și fără cuvinte, numai cel care o trăiește sincer și intens. Poate că asemenea abatelui Brémond, dl. Crainic are extaze zilnice și a simțit și domnia-sa înrudirea poeziei cu religia.

Autorul acestor rânduri nu s-a bucurat încă niciodată de revelația harului divin, care îi e probabil refuzat pentru totdeauna și nu se-ncumetă să nege mărturisirile celor doi mistici.

Logica cea mai elementară refuză însă contopirea a două **elemente** cu numiri diferite dar de aceeași calitate, fără eliminarea denumirii unuia. Dacă poezia este religie, nu mai e poezie și dacă religia e poezie nu mai e religie. Trebuie să fie o deosebire, oricât de mică voți, de calitate, dar totuși o deosebire, ca poezia să rămână poezie și religia, religie. Ele pot merge paralel, pot avea chiar puncte de întâlnire (după mărturisirea inițiaților în divinitate) dar nu se pot confunda.

Am admite chiar o aspirație de întâlnire – ținând seama de originea comună a două experiențe spirituale pe care sufletul evoluat al omului de cultură le-a diferențiat de mult și radical. Însuși dl. Crainic traduce din abatele Brémond: „Artele aspiră toate să se contopească cu rugăciunea” (*Les arts aspiren tous à rejoindre la prière. (Vezi Brémond, La poésie pure, p. 27).*

Căci desigur, abatele Brémond n-a eliberat poezia dintr-o sclavie ca s-o robească aiurea! O recunoaște și dl. Crainic: „Brémond nu afirmă categoric această credință: contopirea poeziei cu rugăciunea, dar o strecoară subtil, dozat, printre rânduri”. Pentru că abatele Brémond deși e abate e în același timp un om de gust. El știe bine că identitatea dintre poezie și rugăciune ar exclude pe una din ele și dacă la origine în complexul magiei intră și elementul estetic și elementul religios, funcția specifică a rugăciunii nu va mai putea niciodată înlocui funcția poeziei și abatele însuși, în momentele de adorare divină va prefera să intre sub bolțile Catedralei decât sub incantația lui Baudelaire.

Abatele Brémond a făcut, se vede limpede, credem, un exces de zel profesional când a afirmat că „les arts aspirent tous à rejoindre la prière”, căci în ziua în care aspirația s-ar realiza iar întâlnirea ar deveni contopire, ar dispărea sau religia sau poezia; iar dl. Crainic a făcut un și mai mare exces – căci aspiră la fals – când a tradus pentru folosul confuziei și cauzei „rejoindre” cu „a se contopi”.

Țăranul literat

Poporaniștii îndrăgiseră țăranul român pentru că era aproape singurul care reprezenta, în stare pură, „caracterul specific național”. Pe vremea poporanismului însă țăranul român era iobag. Publicând și provocând o literatură specială din care azi a mai rămas puțin și în care duioșia, simpatia și venerația pentru țăran erau asimilate cu principiul de artă, acei literați cu puternice veleități revoluționare n-au crezut prea mult că literatura lor e menită țăranimii. Pentru rurali cereau drepturi politice și pământ. Literatura propriu-zisă poporanistă era menită tot orășenilor, în special intelectualilor care aveau nevoie de aliați pentru doborârea oligarhiei agrare și care în

acest scop își împrumutaseră cu toți, inclusiv cei de origine urbană, un suflet rural.

Odată cu acordarea votului universal și exproprierea moșiilor boierești, poporanismul a încetat să mai existe ca mișcare culturală organică, cu toate încercările unui profesor... de estetică, dl. M. Ralea, de a apăra cu argumente culese dintr-o imensă bibliografie și cu vaste pledoarii scrise și vorbite, o cauză dezlegată.

Urmașii poporaniștilor, grupul revistei „Gândirea”, moștenind nostalgia dureroasă după o construcție ideologică unitară care să se suprapună, abstract unității etnice, geografice și militare a României, au creat din nimic „tradiționalismul” pe care l-au complicat nefolositor cu un ortodoxism lipsit de temperament.

Ei n-au rămas însă la abstracția pe care o simțeau destul de anemică; au trecut la o acțiune de alimentare și chiar de supra-alimentare a „tradiției” rurale.

După ce li s-a dat pământ și vot politic, ce mai lipsea țăranilor decât – literatură?

Și cine putea cere și exersa monopolul literaturizării rurale, dacă nu literații încununați cu aureola mistică a „tradiției”?

O minte limpede ar fi socotit că țăranilor săraci încă și lipsiți de carte să li se înlăture în primul rând pricinile sărăciei. Căci rănilor deschise ale spirochetului ignoranței nu se vindecă acoperindu-le cu pudră literară, chiar când e de cea mai bună calitate, ci cu injecții puternice de aur: Credite ieftine, cooperatie intensă de producție, de mașini agricole și desfacere, o cinstită politică monetară care să nu deprecieze în fiecare an munca de anul precedent. Și apoi școlile speciale necesare tuturor acestor activități... Copiii și nepoții generației alcătuitoare de avuție ar fi venit singuri spre studiile teoretice și spre poezie – și suntem siguri că vor veni.

Ce au făcut însă „tradiționaliștii”, în unanimitate străini de destinul vieții rurale, pe care o adoră platonice de la oraș?...

Pentru „culturalizarea” urgentă a satelor au întemeiat cămine literare, au ținut șezători, au trimis la țară vagoane întregi de nuvele și poezii...

Falimentul era de prevăzut.

Căminele literare de la țară sunt pustii. „Bibliotecile” sâtești zac prin vreo cancelarie a primăriei, a școlii sau jandarmeriei, fără niciun folos, prăfuite și putrezind în singurătate și tristețe.

Țăranul și copiii lui au rămas la câmp, pe brazdă.

Literatul, căruia i s-a acordat pe neașteptate acest drept de invazie și mijloacele, n-a cugetat că țăranul, temeiul „tradiției”, în funcția lui de țăran este o vită sau în cazul cel mai bun un auxiliar al vitei care ară.

Și totuși acesta e adevărul: Funcția plugăritului determină întreaga psihologie și toată soarta plugarului, din veacul veacurilor. El, poezia și cântecul atunci când are nevoie și le ticluiește singur. Uneori le iscodește cu un geniu care întrece toate „tradițiile” literare de la oraș. Basmele și le împletește și le joacă pentru el și semenii lui cu o artă care n-a așteptat lecția nici unui șef de „tradiții”.

Acei nenumărați Rică Venturiano ai artei, când fură din gura țăranului versul și basmul, când le „culturalizează”, le tipăresc pe socoteala Statului și le trimit la țară admirabililor, sublimilor plugari, sunt niște farsori iar țăranii niște înșelați. Plugarul se uită la cărțulia (de cele mai adeseori vândută silit de perceptor), o întoarce pe o parte și pe alta și o aruncă în șanț sau pe maidan. Apoi intră în coșar la vite și stă de vorbă cu ele despre noul bir care-i cade pe cap de la oraș...

Grupul „Gândirii” vedea pe țăran „tradiționalist” ca și dumnealor la București: plin de poezie și beat de misticism. La arat el tremură de plăcere citind *Șesuri natale* de dl. Nechifor Crainic, la semănat murmură *Scrisorile unui răzeș*, de dl. Cezar Petrescu, la prăsit declamă versuri din Pângă de dl. dr. V. Voiculescu, la culesul de fasole meditează studiile dlui Dragnea, iar la mulsul vacilor și oilor cântă noile acatiste ale dlui Sandu

Tudor. Fetele nici nu vin la gard noaptea, dacă flăcăul nu știe pe dinafară poemele dlui Radu Gyr iar jandarmeria toată, cu șeful de post în cap, citesc pe întrecute „Mistica (sau Mistificarea) Statului” de dl. Petrea Marcu din Balș.

Am lăsat să treacă vreme destulă fără să aruncăm vre-o glumă în calea acestei triste farse, care izbutise să prindă în țesătura ei câteva personalități de valoare și cu minte fundamental cinstită.

Dacă dăm comedia pe față, e că nu se mai poate spune că am zădărnici-o: ea se stinge de la sine.

L'avènement du clerc ar fi intitulat Julien Benda acest fenomen: Urcarea pe tron a literatului.

Literații grupului „Gândirea”, temperamente antiestetice, nu pot rămâne – și e firesc – toată viața într-o grădină care oferă miresme și culori, existente numai în mintea celui ce știe să le imagineze. Unul din ei a și declarat că nu se dă înlături să venereze formula care trebuia să fie o injurie pentru marele actor al arheologiei, Vasile Pârvan: „om cu instincte de hoț de cai, drapate cu mantie de cardinal”.

Statul are mijloace mai sigure pentru crearea unității necesare și nu se-ncurcă în teorii și farse: el are Instrucția Publică, Justiția, Finanțele și Armata.

Literatul „tradiționalist” a și început să evoce Statul-Zeu...

Drum bun!

Viața politică îi stă deschisă. Farsa odată încheiată nu va mai putea fi reluată. Unul a și dobândit – e adevărat, pentru scurtă vreme – mulțumită misticismului său, un Secretariat General. Până la Scaunul Ministerial nu mai e mult: o treaptă....

S-o ajungă!...

Toate forțele caracteristice ale grupului „Gândirii” s-au concentrat și profetizează în cel mai indignat ziar românesc – conștiente de scop.

Și în acest timp, adevărata Gândire își merge drumul ei – ca totdeauna – singură și desculță.

ULTIMUL SĂMĂNĂTORIST

Anotimp târziu

Luând parte la discuțiile care se țin lanț de vreo câțiva ani încoace asupra sămănătorismului și poporanismului ca școli literare învechite, într-un lung studiu din „Ramuri” – bine gândit deși retoric – asupra dlui Dragomirescu, imitatorul lui Maiorescu și azi al lui Iorga, dl. Tomescu vrea să ne convingă de existența și necesitatea sămănătorismului în zilele noastre.

Această atitudine nu e de mirare la dl. Tomescu. Azi, când s-a lămurit definitiv rostul sămănătorismului în Istoria literaturii române, valoarea lui culturală și – atât cât a fost – estetică, derivațiile la care a dat naștere (poporanismul „Vieții românești”) și reapariția lui amfibă – cap estet, coadă sămănătoristă, (tradiționalismul de la „Gândirea”) n-am fi putut cere dlui Tomescu o renegare a întregului său trecut de critică literară, strict iorghistă.

Sămănătorismul fusese un curent social care nu se putea manifesta, pe vremea aceea, în toată plenitudinea decât sub formă culturală. Singurul fel în care oligarhia a tolerat o mișcare țărănistă, atunci, a fost țărănismul literar. Nu e o simplă întâmplare că la 1907 dl. N. Iorga, animatorul mișcării sămănătoriste, a fost acuzat de instigație și păzit de autorități la locuința sa. La 6 milioane jumătate de români, în majoritate țărani, existau 250.000 evrei, în totalitate orășeni. În timp ce țăranul era iobag la arendaș, evreul, chiar când era tot atât de mizer ca și țăranul, se bucura de binefacerile urbane: libertate, pavaj, școală, lumină electrică... Sămănătorismul a fost în chip firesc antisemit. Patru milioane de țărani români în Ardeal și

Bucovina sufereau dominația austro-ungară. Sămănătorismul a fost naționalist împotriva politicii oficiale a statului român. Când întreaga ființă, socială, politică juridică, națională a poporului român suferea de astfel de cancere trebuie să fi fost cineva nebun (sau om de geniu) ca să se închine stelei polare a unui ideal pur estetic. Maiorescu, cât s-a putut, a dat a înțelege că valorile trebuie diferențiate într-o civilizație care are pretenții de creație... dar nu s-a sfiit – pentru că era și un excelent cap politic – să cheme alături de sine la Convorbiri, împotriva idealului său estetic val-vârtejul anti-estetic care era N. Iorga.

De la război încoace, îndeosebi, o seamă de poeți anatemizați – „simboliști”, „trăsniții”, „moderniști” au izbutit să atragă atenția opiniei publice asupra credințelor lor critice, și cine urmărește îndeaproape evoluția literaturii române, își dă seama că suntem pe drumul indicat de Maiorescu, al diferențierii valorilor, și că valoarea estetică – asemenea valorii juridice în domeniul ei – începe să aibă azi ultimul cuvânt în judecarea operelor de artă. Precum ar fi rizibil, dacă nu odios, ca la tribunal drepturile cetățeanului să fie prețuite după originea sau clasa din care face parte, tot astfel credem că azi n-ar mai fi cu putință – nici măcar dlui Iorga – să ridice în zarea literaturii române un poet care n-ar avea alt merit artistic decât acela de a fi un cântăreț rural.

De altfel, cu mult înainte încă de echilibrarea vieții poporului român – vrem să spunem cu mult înainte de marele război care ne-a dăruit întregirea neamului și împrăștierea țăranilor – cei mai de seamă sămănătoriști (temperamente prin excelență moral-sociale) și-au găsit adevăratul drum, lăsând deoparte literatura... dl. N. Iorga a întemeiat și desfăcut vreo câteva partide politice. Dl. Stere și-a creat o atmosferă de martiraj politic. Dl. Mehedinți după ce a trecut și pe la boieri și pe la țărani, s-a oprit la cărți didactice. Dl. Făgețel și-a cumpărat o tipografie și visează să fie primar la Craiova, unde se împart lemne la partizani și rubedenii. Singurul sămănătorist care a rămas numai cu condeiul și luptă pentru readucerea în

actualitate a unei epoci moarte – moarte, din fericire pentru neamul românesc, care n-are nevoie să se istovească în iredentism, poporanism, antisemitism! – e dl. Tomescu.

Situația sa e tragică. Temperament exclusiv moral-social („estet, întrucât estetic poate servi „cauzei” sale care e cea național-rurală) dl. Tomescu n-a avut totuși însușirile (sau defectele) necesare ca să devină șef politic, martir național, sau numai primar cu tipografie! A rămas un scriitor onest și convins care n-a urmărit nici măcar beneficiile vane ale gloriei literare.

În vremea în care literatura română izbutește să facă diferențierea între valori, spre a le putea duce la maxima lor strălucire, dl. Tomescu, neputând uita amintirea primăverii sale literare, când apariția unor perechi de ȋtari pe o scenă publică, îi provocau cele mai sublime simțiminte estetice, își pervertește judecata într-atât încât poate afirma că „războiul a adâncit și mai mult această realitate (?) făcându-ne să asistăm la o nouă eflorescență a mișcării sămănătoriste!..”.

Confundând arta literară cu propaganda națională și socială sau chiar unele discipline științifice – antropografia, antropometria, etnografia, economia politică, statistica, – domnia-sa crede încă sentimental că „desigur sămănătorismul n-a murit” căci „nevoia de a descoperi și adânci temeiurile ființei noastre naționale este azi mai tare ca oricând” iar literatura se știe, se dezvoltă, în jurul acestor „temeiuri!”.

Anotimp târziu!...

Spiritul critic al literaturii române contemporane s-a dezbărat de aceste himere. Ea știe că una e literatura de propagandă și alta e arta literară, iar ființa neamului românesc poate fi adâncită cu mai mult folos de disciplinele științifice decât de unele poezii cu „corlată” și „părângă” ale dlui dr. Voiculescu, și apărată mai efectiv de tunurile cu mare calibru și un parc de avioane dibace, decât de proza dlui Lascarov-Moldovanu. Nevoia de a descoperi „actualitatea” sămănătorismului este pentru dl. Tomescu atât de tiranică, încât are tristul curaj și dureroasa miopie, să creadă că literatura românească de azi poate fi redusă

la câțiva scriitorii, merituoși nu atât prin efortul lor artistic au personalitatea lor originală, cât prin convingerile moral-sociale sau prin copierea unor realități pitorești rurale.

Și când sub pana dlui Tomescu, drept încheiere nu vine bunăoară nici numele unui Arghezi, sau unui Minulescu, unui Vineanu, unui Barbu, unui Philippide, unui Blaga, ci are insensibilitatea estetică să arunce în cumpănă până și „oltenismul” unui Radu Gyr, palid suflet hipnotizat, e ușor de văzut la ce torturi poate supune nostalgia literară chiar creierul sănătos al unui vechi iubitor de literatură românească.

Convertire?

D. Tomescu, adeptul literar al dlui Iorga, chiar după înstrăinarea de literatură a dlui Iorga, sămănătorist și după moartea sămănătorismului, să se fi convertit?... Faptul ar părea o glumă sinistru – căci e sinistru să vrei să schimbi sufletele oamenilor – dacă n-am avea documentele scrise ale convertirii.

Dl. Tomescu în trei foiletoane din ziarul „Cuvântul”, Februarie-Martie, 1927, ia în răspăr *Istoria literaturii române contemporane* a dlui E. Lovinescu. „În răspăr” nu e o scăpare de condei, ci un adevăr; din tonul foiletoanelor sale dl. Tomescu, în plină maturitate, dovedește că a rămas tot juvenil și n-a renunțat la anumite succese stilistice, fără valoare de judecată, ci preferă voluptatea de a rămâne polemist, strădaniei de a ajunge critic.

Dl. E. Lovinescu nu are nevoie de apărarea noastră. Voim să reținem, din foiletoanele dlui Tomescu, câteva elemente de interes general și – precum am arătat mai sus – cele dintâi semne îmbucurătoare ale apropierei sale de estetica pură.

Când dl. Tomescu scrie: „Cu trei principii, dl. Lovinescu transformă în figuri de istorie literară pe toți musafirii cenei din Câmpineanu”, nu ai nimic alt de făcut, decât să

admiri talentul polemic al ziaristului literar. E mai gravă însă această afirmație: „Acolo unde cultura literară a unei întregi epoci, n-a putut să vadă mai mult decât o deghizare a incapacității de a crea, dl. Lovinescu descopere o «sensibilitate diferențiată» pentru care formele tradiționale au devenit neîncăpătoare. D-nii Aderca, Vinea, Barbu, Baltazar – ei reprezintă biruința „esteticului” împotriva ideologiei reacționare a sămănătorismului. Cu ei în brațe dl. Lovinescu cutreieră spațiul a 25 de ani, acuzând o întreagă generație de lipsă de receptivitate estetică față de minunile poetice ale modernismului. Iorga, Chendi, Ibrăileanu, Mehedinți – toți sunt vinovați de a fi împiedicat «evoluția firească a literaturii» și deci apariția mai de vreme a Omului descompus”.

Trebuie să lămurim odată pentru totdeauna – evident, numai pentru oamenii de bună credință și deci și pentru dl. Tomescu – confuzia care se face între cercul „Sburătorului”, atelier de cercetare literară, și independența de spirit și caracter a acelor care-l constituie. Spre deosebire de toate cercurile literare, câte au fost și câte sunt (cu excepția Junimii), și împotriva moravurilor de falangă macedoneană, care dau cunoscuta putere de tiranie revistelor noastre literare de azi, cercul „Sburătorului” are succes – și succes subliniat de conștiința valorii estetice a elementelor de diferențiere numai acel care aduce un gând, o atitudine, o observație, o imagine sau o lume de imagini mai puțin comune. Marile succese provocate de valorile comune ale atâtor grupări literare, ar constitui în cercul „Sburătorului” înfrângeri adânci și iremediabile, consemnate de o crunta tăcere. Cel mai gustat dintre cititorii cercului – și mă gândesc la Gh. Brăescu – știe bine că debutează periculos cu fiecare nouă creație, și nu arareori a fost el însuși subiect de nuvelă veselă... Cititorii „Sburătorului” au putut lua cunoștință din chiar coloanele revistei, de opiniile dlui Lovinescu asupra „Omului descompus”, atât de puțin măgulitoare, și de obiecțiile noastre aduse, cu toată severitatea, felului de a serie al d-nei Hortensia Papadat-Bengescu.

D. Tomescu, n-avea de unde cunoaște – deși ar fi putut bănuși din „Sburătorul”, din „Universul Literar” etc. – „moralurile care domnesc în cercul «Sburătorului» „Cenacul din Câmpineanu”. Dar ar fi avut datoria – dacă voia să ne convingă – să arate de ce lucrările literare ale d-lor Vinea, Barbu, Arghezi, Blaga și Baltazar sunt «niște glume literare» și de ce «Uvedenrode», de Ion Barbu – unul din momentele cele mai de preț ale acestui puternic și izolat poet și implicit ale liricii românești e „o deghizare a incapacității de a crea”.

Aci e taina – taina evoluției literaturii române. Deși dl. Tomescu încheie primul foileton cu „să cercetăm, să analizăm, să discutăm” – nu mai găsim în celelalte foiletoane nicio cercetare, nicio analiză, nicio discuție, asupra chestiunii esențiale de mai sus, singura care ar fi reabilitat receptivitatea estetică a d-lor Iorga, Chendi, Ibrăileanu, Mehedinți – și deci și a dlui Tomescu.

Ce s-a petrecut de la primul la al doilea foileton (distanță numai de zece zile) nu putem ști; dar înaintea noastră se înfățișează în locul dlui Tomescu, sămănătorist cu suman, cioareci și clopoței la opinci, un Tomescu, ras ca un englez, în frac și pantofi de lac, ba chiar cu un monoclu de super-estet în ochiul stâng. De unde foarte de curând se răzvrătea împotriva acelor care socoteau moartă epoca sămănătoristă, când esteticul se confunda cu etnicul și se străduia să arate că trăim o epocă de renaștere sămănătoristă prin renașterea aceluiași condiții sociale, dl. Tomescu de data aceasta ia apărarea valorilor estetice pure (propușe de noi în paginile de mai sus), într-un stil și o energie nebănuite. Ascultați, vă rog, indignarea dlui Tomescu, estet pur, împotriva dlui Lovinescu, schismatic : „Ce grea încurcătură însă pentru dl. Lovinescu! Dacă acceptă concluziile dlui Aderca, ce te faci cu sincronismul, adică cu literatura expresie a societății, iar dacă rămâne la sincronism, cum rămâne cu „disocierea fenomenului estetic”, una din funcțiile pe care trebuie să le îndeplinească modernismul. Și atunci ca să iasă din încurcătură, dl. Lovinescu reproșează dlui

Aderca „excesul de disociere, într-o formă care înseamnă: da, înțeleg disociere dar încet și cu măsură. Să mai arătăm cât ridicol se cuprinde în acest reproș? Dar ce-și închipuie dl. Lovinescu că este fenomenul estetic? (minunat!...). Un preparat de laborator pe care-l compui, îl dregi și-l dozezi cum vrei și cât vrei? (perfect!...). Dacă dl. Aderca a mers cu „disocierea” prea departe care e limita pe care dumneata să i-o fixezi? (excelent!...). Și după ce criterii i-o fixezi? (admirabil!...). Cât dai „esteticului” și cât lași pentru „sincronism?” (ura!...). Mărturisesc în toată umilința, că eu n-am răspuns atât de bine dlui Lovinescu; dl. Tomescu, fostul sămănătorist, se dovedește la o adică mai estet decât noi toți sburătoristii la un loc!...

Mai mult: dl. Tomescu e cuprins deodată de o febră violentă de înnoire a literaturii, nu prin poezia rurală, poporană, pusă azi la contribuție de toți lipsiții de talent, nici prin literarizarea unor cuvinte ca parângă, uium, păstru, teful, brană, smidă, stime, seină etc., care fac din dl. Voiculescu, poetul preferat al dlui Tomescu. Nu. Cere contactul cu celelalte popoare, de înaltă cultură, ne atrage luarea aminte să nu greșim pierzând cumva din vedere vreo școală literară și ne prevestește că „nu poți să știi nici dumneata și nici eu care literatură sau care scriitor va da literaturii noastre germenul de înnoire pe care-l căutăm”. Acest germen vine de unde nu crezi și cade unde nu te aștepti!.

Exact ceea ce cred moderniștii de la „Sburătorul”! Și cum nicio deosebire esențială nu mai există între noi: cum și dl. Tomescu și „Sburătorul” vor să înrădăcineze în această țară o ideologie estetică prea des trădată, cum și dl. Tomescu și „Sburătorul” cred că literatura română nu se poate menține vie fără o periodică înnoire prin personalitățile creatoare de la noi și de aiurea, cum și dl. Tomescu și „Sburătorul”, au încredere în viitorul tânărului nuvelist Gib. Mihăescu, nu ne mai rămâne decât – ne dați voie d-le Lovinescu? să poștim pe noul critic modernist dl. Tomescu, să ia parte la dezbaterele cercului „Sburătorul”, (Câmpineanu 40) spre deplina fericire a literaturii române.

DOUĂ PILDE

T. Arghezi

„Cuvinte potrivite”

A apărut între noi și cartea mult așteptată a poetului pe care de douăzeci de ani îl caută, îl suspină și-l recită cu ochii închiși sufletele însetate. Molipsirea s-a făcut instantaneu. Poezia argheziană s-a vădit a fi un morb de tăria morbului eminescian. În cele ce urmează nu avem pretenția să redăm în proză, să cântărim și să măsurăm, pentru nevoile farmaciei critice, farmecul propriu și adânc al poeziei argheziene. Acest farmec este inefabil și niciun alt cuvânt, în afară de propriile armonii verbale ale versurilor poetului, nu l-ar putea isca cititorului. Studiul critic care ar crede că poate înlocui sau numai rezuma poezia ar fi tot atât de ridicol ca tabela cerească a astronomului care ar avea pretenția să ne dea emoția unui răsărit de Aldebaran. Criticul care nu are curajul, în fața poeziei, să se anuleze, trebuie să se mențină între elemente de ordin intelectual, psihologic, etnic sau istoric pentru a da cititorilor depărtați sau viitorilor cititori, fatal depărtați, măcar enumerarea elementelor ciudate din logodna cărora s-au auzit în cine știe ce an al unui veac, un cântec original și vrăjit.

Cuvintele potrivite sunt și silabe potrivite dar mai cu seamă poezii potrivite. Cartea se înfățișează într-adevăr unitar și ar fi îndestulătoare pentru a păstra de-a pururea numele pe care

sufletul l-a pus între stihurile lui. E un suflet tălmăcindu-se de mai bine de un sfert de veac, și cel de la început, dl. Arghezi l-a împrăștiat cu atâta subtilitate printre celelalte ipostaze, încât e necesară cernerea înfățișărilor lui – și deci trădarea secretului cărții – spre a-l pricepe. Scânteia argheziană care a cutremurat aerul amorțit și patriarhal al patriei poeziei noastre de pe la 1900, a venit din marele fulger baudelairean. N-a fost o pastişă. Eminescu, romanticul, a purces și el de la romanticii germani, iar însuși Baudelaire de la desfrâul aparent al unui Edgar Poe. „Fiorul nou” pe care tânărul Arghezi (pe atunci de douăzeci de ani) îl propaga prin câteva stihuri din „Linia dreaptă” și mai târziu din „Viața socială” era emis de un suflet cu sensibilități la atât de înalte frecvențe, încât a creat o stare de spirit ne mai știută.

Stihurile de această tonalitate, și care trebuiau (dacă nu ne înșelăm) să apară la vremea lor sub titlul de „Agate negre”, alcătuiesc două treimi din volumul de față și sunt acordurile de bază argheziene. E o muzică funerară, o neliniște gravă, și un chin ideal nepotolit – un parfum de înger căzut în putrefacție, într-o noapte cu ploaie neagră de toamnă. O vitalitate comprimată, ca a tuturor tinerilor aleși care deschid ochii în viață, cu mâinile și picioarele încătușate în lanțuri ideale, s-a abătut în insuficiență ca într-un exces, și acestei zvârcoliri de început de bărbăție, îi datorăm anarhismul și „decadentismul” care sunt felul primului Arghezi. Era puternic și molipsitor. Literatura noastră nu cunoscuse încă acest fior, iar alături de „fiorii” lui Baudelaire și Rimbaud, putea sta fără a păli. Sufletul care se torturase și care pusese pe hârtie această tortură avea forța rarelor suflete de obârșie. De la primele pagini ale volumului („Târziu de toamnă”, p. 19) până la cea din urmă („Incertudine”, p. 267) care ar trebui citată în întregime, cartea e pardosită cu aceste agate și diamante negre. Poetul a presărat, printre luminișurile de mai târziu și jocurile lui, conștient aceste esențiale grăunțe din floarea de lavandă a lui Satan, care dau întregului duh al cărții savoarea și parfumul.

Odată cu vârsta, „noul fior” își scade tonalitatea și pierе, (uneori scoboară până la tristețea pală eminesciană). Apare un poet cu totul diferit: Un poet al armoniei și belșugului, cântărețul vitejiei prințului care închis în turn simte cum îi crește sabia la coapsă, al boilor înjugați de pe ogoare, al unui tată care senin povestește copiilor jocul morții.

Chiar psalmistul ridicat din elevul lui Satan nu e un cântăreț al sfântului har, plin de lumină și extaz divin, ci un călugăr cu minte bine cumpănită care împrejmuit de neștiință se socotește un mînz care paște într-o grădină; călugăr cu vorbă familiară, amărât că Dumnezeu n-a pus niciodată piciorul în bătătura lui, sau să-i fi trimis măcar vreun înger; călugăr care vrea să-l pipăie pe Dumnezeu ca să poată urla că „este”, iar într-o împrejurare precisă Dumnezeu, dimineața la cinci și jumătate, „o a văzut din cer pre ea”, cum iese din odaia fratelui Iakint. Psalmii lui Arghezi nu-s însă mai puțin niște mici capodopere.

Arpegiile înalte și adânc răsunătoare reapar când poetul pune iar piciorul pe vechea pedală a neliniștii, a satanismului, a elucubrației, a „fiorului nou”. Atunci scrie „Duhovniceasca”, „Blesteme” și mai cu seamă „Între două nopți” care-l pun pe Arghezi, fără vreo șovăială, printre marii poeți ai lumii.

Felul de a scrie al lui Arghezi nu s-a depărtat prea mult de tradiția eminesciană. Nici nu era necesar. Arghezi aducea aceleași tipare psihologice, deși cu un conținut diferit. Și revoluția argheziană e încă uriașă când ne gândim că poetul publică stihurile sale atât de noi, abia zece ani de la moartea lui Eminescu, adică în plin curent eminescian, înnoirile de seamă se resimt la vocabular, pe care-l îmbogățește cu multe elemente socotite pe față triviale. Dar ele sunt făcute poezie de temperatura înaltă la care sunt iscate. Oarecare apucături de stil, simple, dar înfrăgezind gândul par a veni din lecturi biblice: „Toți sfinții zugrăviți, în tindă – cu acuarelă suferindă – *Ai cinului monahicesc* etc. în loc de *Toți sfinții cinului monahicesc*. Sau: „Puterea lui întreaga și Vitează/ Ascultă-n noaptea de safir și lut,/ Din depărtare calul că-i nechează/ „Care prin adieri l-a

cunoscut", în loc de „nechează calul care l-a cunoscut prin adieri". În această strofă găsim și un element de sonoritate („safir și lut") de care poetul nu face abuz și nici nu scoate efecte speciale, menținându-se în imaginile plastice unde e neîntrecut, și un element de ritm („Care prin adieri l-a cunoscut"), foarte des întrebuințat și din care Arghezi a scos câteva efecte fără pereche. Va trebui cercetat mai de aproape la ce coeficient de poezie a ridicat unele din elementele destul de cunoscute, ale poeziei noastre populare.

Poetul, însă, trebuie experimentat și în timp. Suntem contemporanii lui și poate că nu va îi spre rușinea noastră această extremă simțire la arta și originalitatea lui. Încerc să văd, de la depărtarea și înălțimea altor decenii, pe cineva neînsemnat contemporan al lui Arghezi scriind emoționat acest imn. Da, e poate hiperbolic... Și dacă nu pentru convingerea lui, măcar pentru prestigiul lui între contemporani, să-i îngăduim să scrie și acest îndemn:

Primul volum al lui Tudor Arghezi, scos cu forcepsul din conștiința și scrupulul poetului, e alcătuit din fragmente, din moaște de statui și sfinți, a căror valoare e de pietre prețioase. Poetul e în plină maturitate, în deplină stăpânire a mijloacelor lui de expresie.

Așteptăm deci de-aci înainte o carte de stihuri scrisă de la început până la sfârșit, ca un templu întreg cu statuia ei nesfârșită, înlăuntru.

Răspuns unui poet

*Iar Petru zise: Chiar dacă toți se vor sminti,
totuși eu nu. Și Iisus zise: Adevăr zic ție, că azi
în noaptea aceasta mai înainte de a fi cântat
cocoșul de două ori – de trei ori mă vei
tăgădui.*

Marcu, XIV, 29, 30.

Studiul concentrat al dlui I. Barbu¹⁰ asupra poeziei lui Arghezi a surprins prin câteva obiecții grave, într-o vreme când toată critica românească se străduia să lămurească originalitatea acelei poezii. Dezacordul a sunat straniu. Când cu toții o socoteam inaccesibilă de-atâtea ori și – vedem la tot pasul – cu totul inaccesibilă pentru atâția, iată că se află cineva care să afirme că arta poetică a lui Arghezi e „primară”. Și încă de la altitudinea supremă a unui principiu sever și fermecător ca o feciorie.

„Punctul ideal de unde ridicăm această hartă a poeziei argheziene, declară dl. Ion Barbu, se așează sub constelația și în rarefierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii: genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext de confidență, sinceritate, disociație, naivitate, poți ridica orice proză la măsura de aur a lirei. Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism”.

Dar tocmai pentru că punctul de plecare al dlui Barbu duce la verificarea esențelor, rău a făcut că nu și-a păstrat seninătatea, și ni s-a înfățișat pătat cu vulgarități și jumulit, ca un arhanghel justițiar domiciliat la han. Ideea critică atât de precisă a dlui Barbu, n-avea nevoie să întrebuițeze armele infamante ale

¹⁰ „Ideea Europeană”, Nr. 205/927.

injuriei, ca: „poetică mărunță și manufacturieră”, „împură industrie”, „estetică mecanică”, „uvrier înscris în syndicate”, „sindicalist autodidact” etc.

Era vorba de lămurit o calitate estetică, un adevăr al frumosului, nu de insultat un poet care se știe bine – n-a dat niciodată buzna, cu strigăte mari, la visteria gloriei populare și a lăsat să treacă un sfert de veac, până să adune într-un volum stihuri pe care atâți poeți – între ei și dl. Barbu – de mult le știu pe dinafară. Fără acele excese verbale dl. Barbu ar fi izbutit poate să-și ascundă mai bine patima care-l face critic deodată și să fi dat judecății lui – chiar atât de greșită cum vom vedea că e – înfățișare de mister estetic, în voluptatea căruia nimeni altul nu poate pătrunde.

Să lăsăm deoparte, ca prea ușoară, învinuirea că Arghezi e „un neinstruit meșteșugar al versului”. Arghezi este unul dintre foarte puținii, dacă nu chiar singurul poet român care, de la Eminescu încoace, a creat nu numai un bogat lexic poetic nou, dar un nou tipar de vers. Adepții poeziei pure, și ne prenumărăm printre ei, nu pot crede serios că silaba adăogată silabei, după o armonie oricât de puțin arbitrară, constituie esența poeziei, căci în asemenea caz cea mai înaltă poezie ar fi realizată de clinchetele a șapte pahare de mărimi diferite lovite cu muchia cuțitului. Aliterațiile „desarmonice”, câteva, după judecata urechii sale, au putut face pe dl. Barbu să socotească „neinstruit meșteșugar al versului”, pe un maestru al versului care de un sfert de veac încoace, deși între timp s-au ivit poeți de mare temperament, n-a putut fi încă egalat, necum întrecut.

Tot astfel trebuie să lăsăm deoparte scoaterea în lumină a celor câtorva slabe acorduri eminesciene, într-o carte care are mulțimea și varietatea adâncă a orgilor de catedrală. Acele câteva stihuri cu parfum eminescian, au fost semnalate și de alții, în treacăt, așa cum se cuvenea, dar nimeni n-a putut fi atât de orbit, încât să creadă că ele ar anula tocmai caracterele poetului celui mai variat și original, ca armonii interioare, de la Eminescu încoace.

Mult mai grea e experiența – tot negativă – pe care ne-o propune dl. Barbu: „Lăsați lexicul prestigios. Transpuneți aceleași raporturi verbale pe un plan indiferent. Veți vedea poezii argheziene reduse la un tip de artă inferioară” – această experiență având menirea să dovedească „nulitatea efortului de construcție în Arghezi”.

Ne întrebăm cu uimire dacă experiența e măcar admisibilă. Adevărata poezie lirică – „ridicată la măsura de aur a lirei”, cum atât de frumos scrie dl. Barbu – nu trăiește prin construcție. Dimpotrivă: construcția dă poeziei înfățișare de discurs, de elocință, aplicată și dezvoltată cu metodă, de „gen hibrid, roman analitic în versuri”. Poeții moderni – și printre ei dl. Barbu – au mers atât de departe cu aversiunea de „construcție”, încât scriu poezii care nu trec de două strofe, idealul fiind de a scrie o poemă într-un vers. Și în afară de câteva balade – „Între două nopți” credem că va deveni tot atât de celebră ca Erlkönig de Goethe – versurile dlui Arghezi se grupează totdeauna în jurul unei stări de suflet atât de caracteristice, încât orice „construcție” ar dăuna poeziei, prin intenția de virtuozitate tehnică la care ar părea că tinde. Să fi înțeles poate dl. Barbu, prin „construcție” densitatea poetică a versului? Dar simplitatea versului arghezian nu este simplism ci perfecție – cea mai ușoară luare-aminte învederează complexitatea țesăturii lui poetice.

„El, singuratic, duce către cer
Brazda pornită-n țară de la vatră.
Când îi privești, împiedecați în fier,
Pare de bronz și vitele-i de piatră.”

E în această strofă o „nulitate de efort în construcție”, pe care nu știm de câte ori a mai înfăptuit-o cineva în literatura noastră, atât de bogată totuși în țărani, plugari și boi.

„Din plopul negru răzimat în aer
Noaptea pe șesuri se desface lină,
La nesfârșit, ca dintr-un vârf de caier,
Urzit cu fire roșii de lumină.
E o tăcere de-nceput de leat.”

E și-n această strofă a aceleiași poezii („Beșug”) precum se vede, o „nulitate de efort în construcție” care merge până la evocarea, cu un singur vers, a neantului de unde porcede timpul.

N-am ales. Astfel de strofe sunt în felul obișnuit de a scrie al lui Arghezi.

Dar am făcut și experiența cerută de dl. Barbu.

N-am făcut-o numai asupra lui Arghezi, am practicat-o și asupra altor poeți, precum Poe, Shelley, Heine, Mallarmé. Rezultatul a fost neașteptat: am dat de o „nulitate”, nu numai de „construcție”, dar chiar de poezie! Căci a lăsa „lexicul prestigios” și a „transpune aceleași raporturi verbale pe un plan indiferent” înseamnă a desființa poezia și în genere orice artă: Shakespeare fără lexic prestigios și pe un plan indiferent, e tot atât de nul ca un Beethoven executat la fluier.

Există totuși în rechizitorul dlui Barbu o acuzație esențială, și anume că Arghezi „a nesocotit și defăimat nobila gratuitate a spiritului”, că poezia lui Arghezi este o „așezare mozaicală după o foarte primitivă preocupare de culoare, niciodată ridicată la vibrarea și incandescența modului interior”.

Este aici un deget expert care se-ndreaptă, acuzator, spre poezia argheziană.

Nimeni într-adevăr n-a tăgăduit poeziei argheziene caracterul ei de vigoare, culoare și uneori de haiducie. Însuși poetul, în „Testament”, înmânează cititorului celui mai umil cheia stihurilor sale:

„Ca să schimbăm acum întâia oară
Sapa-n condei și brazda-n călimară
Bătrânii-au adunat printre plăvani
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite –

.....
Veninul strâns l-am preschimbat în miere
Lăsând întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocară și torcând ușure

Am pus-o când să-mbie, când să-njure.”

Dar această vigoare rustică nu rămâne, cum s-ar crede din actul de acuzare al dlui Barbu, o simplă mojie verbală. Acest verde limbaj, dă veștmânt unui suflet cu atributele scării lui Iacob, cu un capăt în noroiul pământului, cu celălalt capăt în cerul Unicului Duh. Arghezi a purces de la spiritualitatea maladivă a unui Baudelaire, spre a ajunge, în maturitatea vârstei, la spiritualitatea unui Dumnezeu care-și scoboară umbra între boii la arat. Și ca o închinare deplină în Spirit, volumul care începea cu stihuri tari, se încheie cu această „Incertitudine”.

„Deschid cartea: cartea geme.

Caut vremea: nu e vreme.

Ași cânta: nu cânt și sunt

Parcă și fi și nu mai sunt.

Gândul meu al cui gând este?

În ce gând, în ce poveste

Îmi aduc aminte, poate,

Că făcui parte din toate?...”

Acuzația ce se aduce „poeziei de pitoresc și violentă” nici nu se poate măcar pune, întrucât cea mai violentă și pitorească poezie nu poate fi poezie decât în măsura în care slujește spiritualitatea poetică. „Pitorescul și violenta” sunt numai unelte ale Spiritului, precum unelte sunt umilinta și imaginea serafilor spălați cu clor din cealaltă poezie. Din potrivă: credem că traiectoria poetică e cu atât mai lungă și mai boltită, cu cât purcede de la elemente în aparență mai puțin poetice. Arcul voltaic al sufletului arghezian și-a nutrit incandescența uneori cu vulgarități, cărora nici un alt poet până azi nu le-ar fi rezistat. Drumul spre marea poezie, Arghezi l-a tras prin toate înfățișările lumii, și toate pietrele vulgare atinse de mâna lui au rămas în urmă, strălucitoare în poezie.

Poezia de „pitoresc și violentă” nu poate fi exclusă din marea artă, când e expresia unui suflet miraculos ca al lui Arghezi, precum nu poate fi exclusă, ca fiind „respinsă de

Idee”; poezia uneori mult mai violentă și cu intenții mult mai „pitorești”, de felul următor, creată chiar de dl. Barbu, bunăoară în „Uvenderode”:

„Incorporată poftă,
Uite-o fată.

Poftim odată

Poftim de două

Ori, până la nouă.

Până o-nfășori

În fiori ușori etc.”

Sau în armonia burlesc funebră din prohodul pentru „Răsturnica”:

„Să tune doaga orișicui

Iar Mama groasă, cu pistrui.

Îngenunchiată să se roage!

– Hai dați din bețe și din doage!”

Sau în balada care trebuie recitată pe nas, ca o manea cu acompaniament de tobă:

Heee... miul biul gee

Miul biuré doldú

Hananâmă mu!...

La Zurnur pe Ikdar Enghe

Muri azi o pezevenghe:

Una groasă cu ochi mici

Crescătoare de pisici

Scundă, groasă, cu mustăți

Învechită-n răutăți.

Pezevenghe cu scurteică

Cam grecoaică, cam ovreică.

Pezevenghe cu trei negi

Doftoriță la moșnegi.

– Hee... miul biul gee

Miul biuré doldú

Hananâmă mù!...

Nu, nici aceste fragmente, destul de „pitorești și violente” nu ne-ar îndritui să spunem că ne aflăm în fața unui „poet lipsit de mesaj și respins de Idee”. Nu vom să plătim domnului Barbu poezie cu poezie, cu atât mai mult cu cât domnia-sa a părăsit acest fel de a scrie, oprindu-se la „modul interior”.

Și iată ceea ce ne desparte, esențial, de dl. Barbu: „Actul clar de narcisism” se înfăptuiește nu adoptând o anumită manieră, mai mult sau mai puțin stenografică, mai mult sau mai puțin ermetică și atât de „interioară” încât să devină un joc cu legi arbitrare, cărora poetul să le alăture „cifrul”. Această manieră poate foarte ușor fi adoptată de poeți care au cap de berbec iar nu de Narcis — și o atare oglindire pură nu e narcisism, ci oglindire de berbeci. Adevăratul narcisism e condiționat de Narcis, adică de puterile poetice ale unui suflet care să învioreze în felul lui unic, în chipul lui nemaîntâlnit apele curgătoare ale limbajul lui. E puțin lucru? E esențial, căci ține de Dumnezeu și de aceea se înfăptuiește atât de rar și atât de greu. Și în ce privește literatura românească, un poet al cărui suflet să fie mai străveziu în cântecul lui, ca sufletul arghezian, rar s-a ivit și o poezie mai viguroasă, mai diversă și mai originală, de la Eminescu încoace, limba noastră nu cunoaște.

Totuși dl. Barbu a făcut o sfortare spre obiectivitate, citând patru poeme „veritabile insule de azur esențial”: *Niciodată toamna*, *Psalm 21*, *Inscripție pe un portret*, *Inscripție pe un pahar*. Le-am recitat cu luare aminte și am făcut această uimitoare descoperire: nu numai că putem numi încă douăsprezece poeme din Arghezi, de aceeași calitate, dar cele patru „veritabile insule de azur esențial” sunt și ele create din același material «violent și pitoresc» caracteristic „poetului fără mesaj!”...

D. Ion Barbu este însuși, precum se știe, un poet foarte original. „Harta” negativă ridicată poeticei dlui Arghezi întristează ca o vânzare. Ne întrebăm ce va fi pervertit spiritul poetului amic, el, moștenitorul acelui public care trebuie abia educat la poezia argheziană, încât să arunce cu piatra în părintele său. Căci frământarea critică a dlui Barbu dovedește

nu atât neînțelegere, cât rea înțelegere și nu e atât o judecată rea asupra lui Arghezi, cât e o faptă rea împotriva poeziei.

Un nou Eminescu

Nu voim să spunem c-a apărut în literatura română un mare imitator al lui Eminescu. După generația imediat următoare lui Eminescu (1890—1910) — jertfă fatală adusă acestui zeu flămând de mediocrități — toate eforturile poezilor s-au cheltuit în a-și lopăta bărcile departe foarte de țărmul eminescian, atât de ispititor, de fermecător și de periculos.

Ținem să afirmăm cu tărie — și cu toate riscurile: auzim de pe acum cuvântul nostru acoperit de glasurile și măcăitul tuturor orăteniilor cu mișcătoare cozi critice! — că poetul Tudor Arghezi este, de la stingerea lui Eminescu încôace, întâiul izvor de poezie mare, bogată, originală și complexă, care dă limbii românești pe această planetă, justificare de viață și universalitate.

Nu ne vom opri la identități, oricât de profunde și semnificative, dar în afară de misterul creației, care alătură de la prima ochire fenomenul Arghezi de fenomenul Eminescu. Nici faptul că una din cele două aripi ale fiecăruia s-au ridicat poate din apele câte unui sânge străin: nici faptul de a-și fi hrănit și înnoit limba — după ce au ascultat cu ochii închiși unul murmurul lui Lenau celălalt murmurul lui Baudelaire — în cronici și biblii vechi românești; nici desăvârșita și violenta lor adversitate față de curentul politic al vremii — Eminescu s-a opus dezvoltării țării pe bazele juridice și economice ale civilizației europene, Arghezi n-a urmat, într-o clipă hotărâtoare, instinctul național; nici perfecta lor inactualitate în țară eminamente agricolă și anticerebrală; nimic din toate acestea nu trebuie să ne oprească prea mult.

Să căutăm miezul.

Arghezi e singurul poet român care, după Eminescu, oferă un suflet cu mai mult decât o singură cutie de rezonanță, fiecare

generație va fi surprinsă că a putut înainta, ca într-un mormânt de regi egipteni și mai adânc, pe unde totuși poetul de la început trecuse. De la primele versuri din „Linia dreaptă”, din cele următoare apărute în „Viitorul social”, în „Viața românească”, în „Seara”, în „Cronica”, în „Clopotul”, în „Contemporanul”, în „Lumea”, în „Adevărul literar”, Arghezi ni se înfățișează – asemenea unui zeu indian – cu nebănuit de multe chipuri, profund diferite și la fel de miraculoase. Și trebuie cercetat cu luare-aminte dacă nu cumva, spre deosebire de Eminescu poetul nostru cel mai mare, care a cântat totuși numai din vreo două viori – Tudor Arghezi nu este cea dintâi orchestră completă, cu șiruri de diferite tobe, clarinete, viori, oboiuri, harfe și trompete, pe care o posedă literatura noastră.

Spre deosebire de Eminescu a cărui proză beletristică e redusă – marea ei valoare artistică n-a fost îndeajuns subliniată și nici nu e îndeajuns cunoscută – Tudor Arghezi, tot atât de artist, prin mijloacele lui inedite de expresie: înnoiri de limbă cvintezente de gândiri, originalitate și bogăție de imagini, a creat și o proză nouă, iar din cât a dat publicității până acum, trebuie socotit că prozatorul a cărui capacitate de înnoire de material lasă în urmă nu numai pe Eminescu, care n-a fost solicitat de nimeni și de nimic, dar pe toți prozatorii români contemporani, solicitați și de premii și de edituri.

În ce privește pamfletul, Tudor Arghezi e singur în literatura română. A creat acest gen literar la noi de toute pièce, de la vocabular la construcție și ca orice mare creator, la înfățișat superb, sub forma lui dusă la perfecție. Toată presa românească de azi, atât de vehementă, dacă e virilă, e numai atât întrucât imită bărbăția lui Arghezi. (În presă, Arghezi n-are azi niciun scaun și nicio călimară: să fie oare, din partea directorilor de ziare, teama de anulare?) Și tot Arghezi a făcut exegeza genului lămurind că pamfletul – dacă vrei să-l guști cu adevărat – trebuie să-l iei ca o poemă, ca o poveste, ca un lied, și a fost totdeauna mândrit de supărarea „victimelor”, pe care dacă le-a urât odată pe hârtie, integral, în viață în chip firesc e gata să le surâdă.

În poezie, în poveste, în pamflet e organic și armonic, ca însăși natura: Într-un vers, într-o inflexiune de frază, în două adjective de caracterizare, Arghezi e întreg: viguros și fin, fermecător și fără pereche.

N-am avut norocul să cunoaștem pe Eminescu de-aproape. Cu Tudor Arghezi am trăit câteva jumătăți de ceas, vrăjite. Vorbește și se poartă tot atât de intens cuceritor prin poezie originală, precum scrie. Scrisul lui e astfel numai un fragment. Poezia, proza, „înjurătura” (care de fapt e o caracterizare scurtă, un basorelief în cuvinte) semnate de Tudor Arghezi, sunt stropi de poezie dintr-un izvor care, la altitudinea lui, curge ne-ncetat.

I s-a adus învinuirea că n-a înțeles și ades a ponegrit talentul unor contemporani. Trebuie să înțelegem că ar fi și greu, când știm de la ce exercițiu sufletesc purcede naturalețea lui, să guste literatura vreunui contemporan. Când poetul a mărturisit – cu alte cuvinte, mult mai savuroase, deși noi vom traduce mediocru și decent – că-i disprețuiește pe toți, l-am înțeles: Arghezi vorbea din asprimea pe care și-o aplică în primul rând sieși.

Zbaterile lui de a ieși dintre coli de hârtie de tipar, încercările lui balzaciene – și unele tot atât de ciudate – de a se încorpora în comerț, industrie, misie și agricultură, se pot explica nu atât prin venalitate (cum cred unii superficial), cât prin tragica nevoie de a se rupe din mizeria meschină și umilitoare, de a se apropia de simțirea mai ocrotită a unei burghezii, el, suflet ursit totuși de destin să rămână prin tot ce are mai de preț și mai original, adică mai dumnezeiesc, de-a pururea stingher și chinuit.

Tudor Arghezi este căutat cu iubire când scriem aceste rânduri (1925) și prețuit la adevărata valoare de un cerc restrâns de scriitori. Publicul mare îl cunoaște și urmărește pentru umorul lui, din câteva atacuri de presă, și pentru limbajul lui verde. Muzica lui, fluturările lui de suflet, amețitoare, stelele lui mișcate cu un vers, parfumul lui (o picătură ține o viață de om și trece și la moștenitori) din flori de cuvinte, sunt necunoscute.

Ziariștii și cronicarii îl tem și-l fură nepedepsiți de lege. (Fără a-i restitui un rând de omagii, ei primesc salarii de general, care s-ar cuveni în întregime adevăratului autor al articolelor lor). Critica literară oficială s-a manifestat târziu și insuficient. Câțiva poeți se străduiesc prin melodiile lor critice, să atragă atenția publicului asupra lui Tudor Arghezi, și să-l învestmânte cu prestigiul de care Eminescu se bucură din ziua când a fost ucis cu piatra de un nebun.

Azi Tudor Arghezi, această uriașă stâncă de coral, a rămas încă locul unde eșuează toată mediocritatea contemporană, iar ultima epavă care se zbate tragic și comic pe culmea ei, este Institutul de Literatură al cărui Căpitan, copil sinistru cu cioc, urcat pe catarg privește în toate părțile, nu mai înțelege nimic și cere, cu insulte și delațiuni, ajutoare bănești.

Marcel Proust

„Il faut bénir les auteurs difficiles de notre temps. Si ils se forment quelques lecteurs, ce n'est pas seulement pour leur usage. Ils les rendent du même coup à Montaigne, à Descartes, à Bossuet, et à quelques autres qui valent peut-être encore d'être lus. Tous ces grands hommes parlent abstraitement; ils raisonnent; ils approfondissent; ils dessinent d'une seule phrase tout le corps d'une pensée achevée. Ils ne craignent pas le lecteur, ils ne mesurent pas leur peine, ni la sienne. Encore un peu de temps, et nous ne les comprendrons plus”.¹¹

Paul Valéry

Și pentru că trebuie să începem să punem la contribuție de-acum înainte adevărurile sufletești scoase în lumină de Marcel Proust, rupte de toate aderențele și pentru că (desigur în creație, dar mai cu seamă în critică), valoarea nu stă „în materialul oglindit, cât în puterea de reflexie a oglinzii”, ar fi să nesocotim și să jignim pe toți eroii lui, trecuți din carte în viață, dacă n-ar porni aceste însemnări, nu din capătul operei ci cu primele elemente nebuloase de artă, care au creat (desfășurându-se în timp și adăogându-și experiența), constelația

¹¹ „Să binecuvântăm pe autori greu de citit ai vremii noastre. Dacă-și fac câțiva cititori, nu e numai în folosul lor. Îi dăruiesc în același timp lui Montaigne, lui Descartes, lui Bossuet și altor câtorva care mai fac poate să fie citiți. Toți acești oameni mari vorbesc abstract; ei cugetă; ei adâncesc; cu o singură frază ei desenează întregul trup al unui gând încheiat. Nu le e teamă de cititor, nu-și cântăresc nici osteneala lor, nici pe-a lui. Nu va trece mult, și nu-i vom mai pricepe deloc”.

personalității, atât de bogată în farmecul ei, a celui mai complex romancier din câți cunoaște poate acest veac.

(... E o frază în stil proustian, anume construită, de care am uzat ca să „dăm tonul”...).

Adevărul e că în noaptea când, fără a ști ceva despre Marcel Proust am citit în „Nouvelle Revue Française” pentru întâia oară un fragment de acest autor – „Les intermitences du coeur” – am avut tresărirea: cititorul știe ce-nseamnă acest lucru. Nu de multe ori în viața ta un autor izbutește, dintr-odată, să te lase despuiat în fața propriei tale conștiințe. Te identifică, afli încă odată din gura lui străină (și cu atât mai real) numărul secret al ființei tale în lume, numele unic, care nu e scris în nicio hârtie, care nici nu se poate rosti, dar care sună ca un „timbru” special al existenței tale alterabile. Acel scriitor te-a înlocuit în viață, sau te reprezintă în lumea în care nu există poliție secretă și nici premii literare, până ce sufletul tău va veni să vorbească și el, mai desăvârșit sau mai complex – dacă nu e cumva sortit să se prăbușească în cacofoniile inexpressivității.

Pare copilăros să vedem în titlul cuprinzător a nenumărate volume, cu numiri diferite *A la recherche du temps perdu* (în românește cu înțeles atât de mucalit) altceva decât două paranteze la cele două capete ale unei activități literare, precum e titlul cel mare *La comédie humaine*, al romanelor lui Balzac. Și poate că nu e numai o manie proustiană de a înzestra lucrurile și numirile dacă nu chiar cifrele, cu însușiri sufletești, voind cu tot dinadinsul să citim în titlul romanelor lui Proust acel pustiu, cu întuneric și tăcere la un loc, în care sufletul își scrie în contururi și mai luminoase, își cântă pe coarde și mai subtile, întâmplările de altădată, în înlănțuirile lor ciudate acum dezvăluite, atât de maleabile în noul lor mediu că spiritul în capriciul lui le poate amesteca substanța, pentru alte fictive, infinite creații vii...

Formele incasabile ale societății franceze, pe care atâți regi, atâtea revoluții, atâtea republici s-au mistificat socotind că le-au înnoit, pe deoparte; suferința fără leac a lui Marcel Proust,

bolnav de astmă din copilărie și silit de la 35 de ani până la 52 când a murit să fugă de lumină și de zgomot, să doarmă ziua și să scrie nopți de-a rândul pe de altă parte; ni se pare a fi creat acea ambianță și legi pe care le-am recunoscut (firește cu totul în mai mici proporții) dintr-o epocă, foarte scurtă, asemănătoare deși mult atenuată, în viața noastră. N-a fost un privilegiu și oricine se poate identifica într-o astfel de stare. Într-o țară în care a avut loc acea uluitoare eflorescență a facultăților mintale epuizând de mai bine de trei veacuri aproape, toate genurile literare (de au ajuns nefericiții descendenți să-și pună la încercare existența lor cerebrală prin disperate salturi mortale verbale pe funii de absurd), Marcel Proust apare refugiindu-se în propriul său interior, dintr-un instinct absolut anti-literar. Și din acest punct de vedere (fără îndoială destul de cinic) numai respingerea repetatelor invazii ale „barbarilor” de dincolo de Rin, meniți să dărâme această a doua perfectă și sterilizată ediție de lux a civilizației latine, a dat răgaz lui Marcel Proust să-și desăvârșească în monumentală-i operă, explorarea societății franceze contemporane.

De la poarta catedralei, ale cărei aripi multiple și turnuri se pierd deocamdată în brumă, te-așteaptă două năluci cu vase aburind puternic miresme și în timp ce una îți îmbată creierul, cealaltă îți fură inima.

Autorul, totdeauna prezent în operă, nu ține atât să istorisească, ci să dovedească sau să explice un centru sufletească: faptele se polarizează deci după o ordine proprie, pentru explicarea, logificarea acestui centru, de multe ori uluitor prin noutatea sau neverosimilitatea lui. E o mutare a întregului psihic în alt plan decât cel în care de obicei ni se pare că scapă facultățile sufletești când sunt solicitate de realitate. De o luciditate și cu tonul unei ne-uimiri puțin comune, Marcel Proust de la primele pagini e sortit să dezorienteze. El gândește de la început cu aceeași viteză și contorsiuni iar cititorul neobișnuit e îndată extenuat, ca și cum ar fi fost silit să urmărească fără întrerupere cu ochii, un circuit electric în fire

de sârmă învârtite. Cine nu ia hotărârea să suporte de la început două sedințe de puternică migrenă, va trebui, dacă ține cu tot dinadinsul să intre în opera cea nouă, să treacă prin experiența comică a lui René Boylesve care, după ce a dat cu cartea de pereți și a fugit la țară, a revenit pocăit, în căldurile vacanței, să reia lectura...

Ceea ce jignește apoi sentimentul linear care domină activitatea noastră psihică – toate se scurg prin această clepsidră, bob cu bob – este natura multiplă, simfonic-orchestrală, a viziunii autorului. Având toate personajele și evenimentele imobilizate în trecut ca într-un cristal perfect translucid (deși totul e redat în funcție de scurgere de timp) temperamentul artistic introspectiv al lui Marcel Proust e solicitat nu atât de scurgerea evenimentelor, cât de „mutațiile” fantastice ale florei și faunei psihice. S-a spus despre Marcel Proust că are ochiul în mii de fațete al insectei; mai veridic e că ochiul lui suferea de o anomalie care îi îngăduia să vadă cu atât mai amănunțit – cu cât vedea mai de departe. Descoperind astfel toate mecanismele psihice deodată, înlănțuirile de sentimente și influențe, cele mai nebănuite. Marcel Proust a fost silit să inoveze începând cu expresia frazei, care e transcrisă așa cum realmente gândea, nu cum ne-o dictează o mărunță logică practică și gramatică. Fraza acestui autor, e dacă nu o orchestră completă, cum ar fi bunăoară o pagină întreagă de el, dar cel puțin o serie de fanfare sau o serie de viori care simultan vor să spună ceea ce se petrece succesiv în timp, ceea ce el știe, vede, aude, presimte și imaginează aproape în același timp.

De la această însușire a viziunii lui Marcel Proust decurg toate „defectele” lui (de gândire și de stil, unii spun și de sintaxă franceză) – adică tocmai caracteristicile unei opere care alături de cea a lui Montaigne, Saint-Simon, Stendhal, Balzac, Flaubert, a lărgit domeniul creației literare în limba franceză.

Fraza lui Marcel Proust, ca o celulă vie cu histologia și fiziologia ei, este tipică pentru întreaga ființă a operei: în această frază ca într-o celulă seminală, se află virtual o întreagă

și foarte complexă generație (*lignée*), iar această perfectă similitudine e indicația cea mai de preț pentru recunoașterea organicului creației romancierului francez. Fraza, pagina, episodul nu se îmbucă totdeauna cu fraza, pagina sau episodul următor, nici volumele apărute n-au avut o strictă succesiune cronologică. „*Un amour de Swann*” –aproape de sine stătător, cu o mai strânsă unitate în subiect ceea ce a dat multora prilej să-l descopere pe Proust – începe după ce știm că Swann a făcut o „mezalianță” cu Odette de Crécy; iar „*A l'ombre de jennes filles en fleurs*” începe de la mijlocul volumului al doilea al operei cu acest titlu persan. Autorul nu se lasă întins în patul lui Procust al tipografiei și editurii moderne, șt când n-a spus într-un volum tot ce avea de spus, a trecut și în primele 100 de pagini ale volumului următor, amintind – și vom vedea că această asemuire are și altă semnificație (ceva mai adâncă) minunatele „O mie și una de nopți” care încap atât de incomod în cărțile noastre de azi.

Un critic fastuos ar simți că e de datoria lui să ridice amănunțită, aci, o hartă a psihologiei proustiene. Să indice, bunăoară, rolul memoriei în operă; cum se suprapun, timpul și spațiul timpului și spațiului psihologic; cum soarele sâmbătă (când se lua masa cu o oră înainte de amiază) „*flainait une heure pe plus au haut de ciel*”¹²; cum după o preumblare „*du côté de Guermantes*” – „*la petite porte de derrière de notre jardin était venue avec le coin de la rue du Saint-Esprit nous attendre au bout de ces chemins inconnus*”;¹³ cum trecutul uriaș, cu întreaga lui construcție stă, nu pe inteligența noastră reflexivă, ci pe o undă de mireasmă sau pe o nuanță de culoare; cum „personalitatea” e o mare iluzie a vanității noastre și că suntem rezultanta instabilă (noi și fiecare din sentimentele noastre) a unor năzuiri de care ne umilim când le identificăm...; cum a descompus, între altele, Marcel Proust amorul și gelozia

¹² „Hoinărea o oră mai mult pe cer”

¹³ „Portița din dosul grădinii venise împreună cu colțul uliței Saint-Esprit, să ne aștepte la capătul acelor drumuri necunoscute”.

lui Swann; cum grupările sociale înșiși, „mondainitatea” e o creație efemeră a unor puteri înlocuite neîncetat de altele, uneori contradictorii – Swann, fiul jidovului bancher era înainte de căsătoria cu Odette, prietenul prințului de Galles, iar Odette cocota „ajunsă” n-a fost primită în saloanele de seamă decât... după moartea lui Swann – cum în sfârșit ingenioasa formulă a lui Edmont Jaloux, cu privire la psihologia lui Proust:

„Ensemble des éléments constitutifs d'un individu donné + Mise en branle de l'Inconscient sous l'action du Temps + Troubles habituels d'un phénomène emotif connu = Amour ou Jalousie ou Vanité etc.”¹⁴ ar fi trebuit comentată, exemplificată și desăvârșită !...

E drept că Marcel Proust, cu extraordinara lui memorie, cu cele două speciale focare ale ochilor, cu inteligența-i lucidă și cu maladia care i-a dat cruzimea ca, neînterupt, în nopțile a cel puțin zece ani, să se disece pe sine spre a ne da secretul unor personaje uimitoare, a fost un instrument de cercetări psihologice cum nu se găsește pe toate drumurile. Suntem gata chiar, să credem că Marcel Proust avea darul divinației, știind apoi să dea pe ată toate farsele pe care ni le joacă memoria, inteligența și celelalte simțuri; ba suntem bucuroși de pe-acum că se vor strânge într-un volum reflexiile nenumărate și ingenioase pe care le-a risipit în paginile operei lui ceea ce-l va pune cu siguranță alături de cei mai de seamă moraliști francezi.

Dar să fie toate acestea Marcel Proust?

Să fie oare arta literară un amestec de psihologie și sentințe, pentru că un autor se arată pasionat după asemenea chestiuni și a ridicat opera sa cu un asemenea material? Să ne intereseze oare lignitul și păcura, iar nu taina care le-a prefăcut în lumină și viteză?

¹⁴ „Totalul elementelor constitutive ale unui individ dat + Punerea în mișcare a Inconștientului sub acțiunea Timpului + Turburările obișnuite ale unui fenomen emotiv cunoscut = Amor, sau Gelozie, sau Vanitate!”

Se pare totuși că opinia lignitului predomină acum în critica franceză, fapt vădit limpede cu prilejul morții lui Marcel Proust când într-un volum omagial, s-au redat părerile celor mai deosebiți scriitori. Excepție critică au făcut doi, ocupându-se nițeluș și de arta și poezia lui Proust: Jean Cocteau și Paul Valéry. Primul a scris: „Non plus chez Proust que chez personne la poésie n'est où on la cherche. Ses églantines et ses églises sont du décor. Sa poésie consiste en une suite interrompue de cartes, de vitesses, et de jeu de glaces”¹⁵ iar cel de al doilea, mărturisind că „l'art même du romancier m'est un art presque inconcevable”¹⁶ adaogă, el însuși artist pur: „Il ne faut rien conclure contre le roman: mais tout au plus accuser quelque peu la vie, qui se trouve une somme parfaitement réelle de chose dont les uns sont vaines et les autres imaginaires”¹⁷. Și totuși te-ntrebi dacă poate cu un tot atât de mare prestigiu de stil ca și Proust, dar rămânând în domeniul propriu al speculației filosofice, Bergson n-a adus ceva mai mult iar Freud ceva și mai documentat – ba și o terapeutică! Și mai cu seamă: dacă cele mai prețioase opere literare sunt prețioase construcții de adevăruri filosofico-didactico-psicologico-patriotico-terapeutice!..

Desigur, Proust a fost adeseori înșelat în arta lui – care calcă însă pe culmi de veac – de tonalitatea didactică a cercetărilor psihologice care-l pasionau. Oroare trebuie să fi avut el, cel înzestrat de natură cu adevărate instrumente de precizie, de diletantismul psihologic pe care-l confundăm cu însăși arta literară. Poate din această pricină s-a și oprit asupra fiecărui amănunt, desplicându-l în patru, ba în opt, spre disperarea cititorului obicinuit cu evenimentele palpitate ale

¹⁵ „La Proust, ca și la alții, poezia nu e acolo unde e căutată de obicei. Eglantinele și bisericile lui sunt decor. Poezia lui se află în șir întrerupt de jocuri de cărți, de viteze și de oglinzi”

¹⁶ „Arta romancierului e pentru mine ceva aproape de neînchipuit”.

¹⁷ „Nu trebuie să spunem nimic împotriva romanului: cel mult să învinuim într-o câțva viața, care e o sumă perfect reală de lucruri dintre care unele sunt fără preț, altele închipuite”.

unui erou, iar nu cu aventurile – cu cât mai zguduitoare! – ale unui sentiment... Rămas în urmă, nu-ți mai e cu putință să faci vre-o reflexie: pe toate le face autorul, cu o complexiune și o virtuozitate de stil care te golește de orice inițiativă; încât, în paginile cele mai de seamă – căsătoria spirituală se desface... E insuficiența noastră. În opera lui Proust nu există, pentru cititorul comun, golurile care fac rezonanța vioarei literare.

Apoi arbitrarul și imaginația să n-aibă nici un loc în psihologia lui Proust, eminemente analitică? În natura psihologică fenomenele s-or fi petrecând ca și în natura fizică, însă nu atât pe elementele constitutive cade accentul grav, cât pe combinația lor, căci H_2O e cu totul altceva decât H_2 și O , osebite, iar Marcel Proust nu-i măcar Lavoisier, pentru că experiențele psihologice nu se confirmă în cazurile cele mai prețioase – la unele persoane $H_2 + O$ dând naștere, sufletește, la S_4 . Când posibilitățile afective și intelectuale sunt instabile și personale, înțelegeți cu cât se reduce valoarea psihologiei lui Proust în ziua în care ar încerca vre-un „moralist” francez s-o desfacă din fermecătoarea creație literară, pentru uzuri istorice sau științifice.

Din același punct de vedere (al „adevărurilor psihologice” – de care „adevăruri” a făcut caz și Marcel Proust, deși ne învoim că ar fi avut ambiția să inoveze... în psihologie) – sunt și câteva observații strict literare de făcut. Proust în înfăptuirea naturalismului său psihic, n-a ocolit obstacolele și n-a învățat nimic din experiența naturalismului fizic, al lui Zola, bunăoară. Ca și „perfecțiunea” naturaliștilor, care nu voiau să ne scutească de nici un amănunt „real”, desfășurarea psihologică a subiectului proustian, cu dezvoltări și intercalări, e adesea o îmbătrânire, un elefantiasis al artei literare. Eroii lui Proust, văzuți meticulos ca străbătuți de raze X, par modale omenești jupuite, mișcându-se în saloane, pe ulițe sau pe plajă după anumite reguli de strategie și decor, spre a li se vedea cât mai bine ganglionii capilari, ramificațiile sistemului nervos, încheieturile membrelor, și dubla circulație a sângelui. Ce e atunci Marcel

Proust, dacă ingenioasele lui disocieri psihologice, simt numai un material de construcție? (Căci, pentru noi cei puțin, socotim că nu există mai mare dovadă de zăpăceală critică decât să iei în serios pasiunile științifice sau politice din opera unui artist).

Poate că nu făcea, pentru prestigiul nostru să devalorizăm un material literar care ne-ar fi dat prilej (după Marcel Proust e mai puțin greu!) să construim o serie de dibace formule critico-psihologice, când nu avem de pus în locul acestui strălucitor material decât ceva care pare atât de lesnicios și banal că, suntem siguri, ne va umili definitiv în ochii majorității criticilor români și francezi.

Dar – „peut-être n'en existe-t-il qu'une seule intelligence dont tout le monde est co-locataire, une intelligence sur laquelle chacun, du fond de son corps particulier porte ses regards, comme au théâtre, ou, si chacun a sa place, en revanche il n'y a qu'une seule scène” scrie Marcel Proust în „A l'ombre des jeunes filles en fleurs”¹⁸ și facem această citație pentru uzul nostru, când ni s-ar pune la îndoială mărturisirea că, de la primele pagini, opera romancierului francez ne-a surprins prin aroma ei specială, de basm, de tensiune, de cruzime pasională, de voluptate, de delicioasă pierdere de timp din *O mie și una de nopți* iar pe autor l-am închipuit un prinț arab care povestește amicilor atenți și tăcuți, cu un dar ne mai știut, într-un cort al lenei trupului, întâmplările sufletului său hipersensibil...

Albert Thibaudet introduce „cu oarecare rezervă” următoarele păreri, de a căror logică și simetrie însă ne vom lepăda: „Ces analogies entre Proust et Montaigne, leur singulier mobilisme à tous deux, ne seraient-elles pas en liaison avec un autre genre de parenté? Il est certain que la mère de Montaigne, une Lopez, était juive. Montaigne, voilà le seul de nos grands écrivains chez qui soit présent le sang juif. On connaît l'hybridité analogue de Marcel Proust. Et telle est également

¹⁸ „Poate că nu există decât o singură inteligență pe care-și aruncă ochii, din adâncul trupului său particular, fiecare, precum la teatru unde, dacă fiecare-și are locul, în schimb nu e decât o singură scenă”.

l'hérédité mixte du grand philosophe que je viens de nommer (Bergson) et d'utiliser, le fondateur de cette philosophie de la mobilité qu'il a exprimée en des images de mobiliste, de visuel-moteur, si analogues à celles de Montaigne et de Proust. „Obscur frisson fièvre, royale, quelle histoire on écrirait avec une goutte de sang grec!” dit Barrés dans sa dedicace du Voyage de Sparte, à Madame de Noailles. Instructive histoire, ici, d'une goutte de sang juif dans notre courant littéraire! Je songe à cette mobilité, à cette inquiétude d'Isral, a ces tentes dont Bossuet, dans le Seraion sur Y Unite de l'Eglise, îait le symbole du peuple de Dieu : Quam pulchra tabernacula tua Jacob, ei teatoria îua, Israel! Maison nomade de toile qu'un des grands rythmes de l'histoire oppose à la maison de pierre romaine”¹⁹.

Pentru un poet care ar face critică, această înglobare a unei categorii de scriitori dotați cu „mobilism” ar fi și ea o glorie... mobilă; pentru un critic însă, ea nu e recomandabilă. Proust întrebuințează uneori amănunte din timpuri deosebite, pentru a lumina o observație, ceea ce dovedește că el vede totul deodată,

¹⁹ „Aceste analogii între Proust și Montaigne, ciudatul nobilism al amândurora, să nu fie oare în legătură cu alt soi de înrudire? E sigur că mama lui Montaigne, o Lopez, era evreică. Montaigne e singurul dintre marii noștri scriitori, care are în vine sânge evreiesc. Se cunoaște ereditatea analoagă a lui Marcel Proust. Și aceeași e de asemenea ereditatea mixtă a marelui filosof pe care l-am numit (Bergson) și utilizat, întemeietorul acelei filosofii a mobilității pe care a exprimat-o în imagini de mobilist, de vizual-motor, atât de aidoma cu cele ale lui Montaigne și Proust. „Neștiut fior, febră regală, ce istorie s-ar scrie cu o picătură de sânge grec!” zice dl. Barrés în închinarea din *Călătorie la Sparia*, doamnei de Noailles. Ce instructivă e aci povestea unei picături de sânge evreiesc în istoria noastră literară! Cuget la acea mobilitate, acea neliniște a lui Israel, la corturile din care Bossuet, în *Cuvântarea asupra Unității Bisericii*, face simbolul poporului lui Dumnezeu: Quam pulchra tabernacula tua Jacob et tentoria tua Israel! Casă călătoare de pânză, pe care un mare ritm al istoriei o pune în fața casei de piatră, romană”.

imobilizat în timp. (Procedeul e, de altfel, cu totul anti-literar). Platon are de-asemenea un „mobilism” la origina filosofiei sale, precum și Heraclit („totul curge”) – și ei n-au apărut în corturile seminției lui Iacob!... Nici romancierul englez Georges Eliot, de la care se pare că Proust a luat ideea evoluției personalității (până la a se dovedi uneori diferită de acea inițială, „ca o haină întoarsă pe dos”...! Mobilism – semitism, da, aceste două brațe ale ecuației își corespund, numai dacă dl. Thibaudet ne îngăduie să le legăm printr-un surâs...

E sigur însă că Marcel Proust a avut sufletul și a purtat pe umeri capul unui evreu sau evreice din Spania unde se știe că au domnit maurii. Fotografiile lui de la 13 și mai cu seamă de la 30 de ani vădesc tipul caracteristic al evreului – spaniol. (Acest tip n-are în literatura română, în care au fost și sunt câțiva evrei, nici un reprezentant).

Paul Desjardins scrie cu nostalgie : „L'enfant que Marcel Proust était en 1889 (et qui a subsisté, je crois, peu changé jusqu' à sa fin), ce jeune prince persan aux grands yeux de gazelle, aux paupières alanguies: respectueux, onduleux, caressant, inquiet, quêteur de délices...”²⁰ pomenind chiar mai departe de „orientalitatea” operei, iar Camille Vettard, făcând el însuși o citație: „On se croit dans le domaine de la fantaisie et du merveilleux, en pleines *Mille et une nuits*, comme l'a dit M. de Pierrefeu „d'un vizir moderne, fantas- que, ténébreux et charmant”²¹.

Și în sfârșit imaginea însăși a lui Marcel Proust, din ultimul caiet netipărit încă, scris din patul lui de suferință nu mult înainte de a muri, imagine pe care o cităm după textul fotografiat: „...si je tra- vaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il

²⁰ „Marcel Proust, copilul din 1888 (și care a rămas, cred, abia schimbat până la urmă) acel tânăr prinț persan cu ochii mari de gazelă, cu pleoape grele; respectuos, sinuos, măgulitor, neliniștit, căutând delicii...

²¹ „Te crezi în țara fanteziei și a miraculosului, în sânul a o *Mie și una de nopți*, precum zice dl. de Pierrefeu „ale unui vizir modern, fantastic, întunecat, și fermecător”.

me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. Et je vivrais de l'anxiété de ne pas savoir si le maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Shariar, le matin quand j'interromprais mon récit, voudrait bien sursoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir...²²

Nu, noi nu mai deschidem pe Balzac pentru informațiile-i sociale, superficiale de altfel, nici pe Stendhal pentru perimata sa *science du tendre*; Marcel Proust, cu toată zvoana literaților uluiți de această apariție nu va trăi nici ca „memorialist”, nici măcar ca „psiholog” (putând fi oricând pe aceste terenuri depășit și înlocuit) ci prin acea atmosferă proprie, acea poezie personală în care intră atâta nostalgie după trecut, un fatalism discret, spaimă, nevoie, goană după fericire — nervii lui o caută, inteligența îi arată inanitatea ei, obișnuința i-o ucide — prin iubire, prin orice iubire: a peisajului, a artei, a „lumii”, a familiei, a prieteniei, a cocotei... (într-o lume în care apar mai vii decât în viață sute de personaje și acei monumentali: Swann și Charlus) — atmosferă care nu e doar o supapă de siguranță a criticei noastre, ci o realitate pe care o pot recunoaște cu sensibilitatea lor toți cei rămași o noapte între lumânările aprinse din vre-un tom capitonat al lui Proust...

Și pentru crearea acelei poezii personale autorul a elaborat în nopțile lui trudnice, nu o anecdotă circulând într-o ficțiune, ci materialul imens și divers al unei societăți în care e încorporată o întreagă civilizație.

(1923)

²² „...de-aș lucra, aș lucra numai noaptea. Dar mi-ar trebui multe nopți, poate o sută, poate o mie. Și aș trăi în neliniștea de a nu ști dacă stăpânul destinului meu, mai puțin îngăduitor decât sultanul Shariar, dimineața când mi-aș întrerupe povestirea ar voi să amâne osânda mea la moarte și mi-ar da voie să reiau povestea, seara următoare”.

EXEGEZĂ LA MIC TRATAT DE ESTETICĂ (cinci scrisori)

Manualul bunului literat

Ai publicat întâile versuri în „Revista poporului român” care-și anunță săptămânal apariția prin afișe mari lipite pe toate zidurile și tablele de lemn ale Capitalei. Te-ai preumblat rușinat pe străzi, intimidat de propriul dumitale nume care țipa neauzit în urechea trecătorilor, biruind toate celelalte zvonuri și larme. De la o vreme ai ocolit chioșcurile de ziare, să nu te mai întâlnești cu nuditatea sufletului expusă pe afiș, ca o dansatoare proaspătă, de curând ieșită din pension.

Dar toate aceste violențe împotriva amorului dumitale propriu, virgin, n-au rămas fără efect: ești îngreunat de o vanitate foarte arțăgoasă.

Ai aflat că sunt secretarul de redacție al unei foi literare mai puțin însemnată decât „Revista Poporului Român”, dar mai pretențioasă și mai rea. Mi-ai trimis versurile dumitale, în „variantă inedită”.

Mi-ai trimis apoi versuri cu totul nepublicate – și nepublicabile. Mi-ai scris o scrisoare lungă în proză în care-mi faci cinstea să-mi povestești în amănunt toate peripețiile vieții dumitale, până la 19 ani împliniți când ai căzut într-un pesimism definitiv, ca marele Petrarca. Ultimul an de liceu, l-ai trecut după grele conflicte cu părinții care stăruiau să înveți, să „tocești”; iar descrierea teribilă a întâlnirii cu profesorul de limba germană, în fața tablei negre și atenției încordate a întregii clase, când în

locul verbelor neregulate ai preferat să traduci de-a dreptul din *Faust*, mă face să cred că ești un scriitor înăscut. Am reținut scrisoarea și era cât pe-acți să public acest fragment.

Dar m-am sfiit să fac literatură din viața dumitale intimă.

Disperat de tăcerea revistei celei mici, fără prea mulți cititori, dar cu prestigiu ca o butelie de vin vechi mi-ai trimis un roman în opt sute de pagini pe coli ministeriale, acoperite cu un scris mărunț și frumos rânduit, ca milioane de furnici înmărmurite.

Trei lecturi în trei peisaje diferite din continentul dumitale literar mi-au arătat că ai vrut să scrii un David Copperfield și ți-ai situat eroii într-un oraș din America, deși moravurile se ghiceau lesne că fuseseră observate într-un orașel din Muntenia: Călărași sau Roșiorii de Vede.

Ți-aș fi scris să-ți traduci romanul în românește și să-l fărâmițezi în vreo câteva romane mai mici dar n-am avut vreme.

Am crezut că vei veni însuși la redacție să-ți iei monumentul de hârtie de n-ai venit. Am tras încheierea că acele opt sute de pagini le-ai transcris, desigur anume pentru mine, căci în mica revistă ar fi trebuit să le tipăresc timp de doisprezece-treisprezece ani fără întrerupere – și-ți mărturisesc că efortul dumitale m-a speriat. Câte nopți n-ai dormit, copiind? Câte pagini ai copiat de două ori, pentru că o pată de cerneală făcuse ilizibil un „și”, și se întuneca tot înțelesul frazei?... De câte ori, după ce te-ai culcat, te-ai sculat din nou, ca să schimbi un cuvânt nepotrivit „înălțat” cu „ridicat”, sau „noroi” cu „nămol” – și să scrii pagina din nou?...

După o lungă tăcere, mi-ai trimis o poemă în proză neînsoțită de nici o scrisoare. A doua zi, înainte încă de-a fi citit poema, am primit o nouă scrisoare, prin care mă rogi să-ți restituîi manuscrisul refuzat, și alături și mărcile necesare. În aceeași zi, cu poșta de seară primesc un studiu foarte sever asupra romanului românesc contemporan, prin care arăți că M. Sadoveanu e lipsit de „forță creatoare”, L. Rebreanu „n-are stil”, iar T. Arghezi „o amfibie monstruoasă și deconcertantă”. Singurul mare prozator român este dl. F. Aderca „ne-nțeles însă

din nefericire, de niciun critic din zilele noastre. Dar timpul care repară toate nedreptățile etc.”

Ce-ți puteam răspunde?... Că sunt de părerea dumitale?... Ar fi trebuit să public acel articol în care dacă vanitatea mea era mai mult decât răsfățată simțimântul de mare nedreptate față de ceilalți scriitori, era mai mult decât jignit....

Nu știam ce să fac... Mărcile primite mă-ncurcau de necrezut! Să le rup? Să le bag în buzunar? Să ți le restitui într-un plic, fără nici o altă explicație ?

Le am și acum pe masa mea de lucru și când vei binevoi să-mi faci o vizită, ți le voi restitui.

A intervenit vara, cu generosul ei intermezzo de păsări care fluieră prin lunci, de cimpoaie care suspină în vâlcele, de clinchete de turme de oi pe costișe muntoase, de toacă stingheră în tăcerea mănăstirilor... Uitasem de d-ta. O singură dată, dacă nu mă-nșel, ți-am regăsit numele într-o revistă obscură a unui profesor mediocru și universitar.

Dar cu toamna, când toate zărilor și-au tras perdelele, iar oamenii trec unii pe lângă alții prin ceață – fără se vadă, fără să-și vorbească, fără să se presimtă, ai revenit într-un plic albastru închis, înnobilat de o medalie de ceară roșie pe care imprimaseși monograma numelui. Scrisoarea, pe hârtie violacee, groasă, scăpăra în literele ei, încondeiate cu o cerneală de var și de diamant.

Această noblețe, nebănuită, mărturisesc – m-a încredințat ca și cele opt sute de pagini scrise mărunț, că sufletul dumitale e într-adevăr însetat după ceva... Semn bun!

Îmi scriai cu o reținere în ton care ascundea o ciudă amară și învechită. Îmi trimeteai versuri „la înălțimea celor pe care le publicai în foaia dv., sper”. Ironie!... În post-scriptum – de două ori și jumătate mai lung decât scrisoarea – ceri să te înscriu printre abonații revistei, urmând să trimeți costul „cu cea dintâi ocazie”; mă rogi să expediez revista – în cazul publicării versurilor – tot în abonament, surorii dumitale mai mari, doamna Florica Popescu, comuna Drinceni prin gara Vlădaia, județul

Vâlcea, soția șefului de gară, mare iubitoare de literatură, ea însăși romancieră și „admiratoare frenetică a romanului dv. *Țapul*, pe care l-a împrumutat tuturor prietenelor, dorind chiar să vă cunoască personal!...”

Versurile erau publicabile. Un vers, îndeosebi, trăda suavitățile dureroase a unui sentiment trăit cu adevărat, și reținut ca un zumzet obosit de coardă de vioară în amintire. Dar puteam oare să mă las – fie și în aparență – captat de două abonamente, dintre care unul, cu deosebire seducător, al doamnei Florica Popescu?...

Am făptuit o nedreptate, recunosc, dar nu ți-am publicat nici versurile, desigur, mult mai bune decât multe din cele pe care le public de obicei în mica foaie literară.

N-aș fi crezut însă ca elanul dumitale către poezie, otrăvit de nepriceperile și nedelicatețile mele să ia forme atât de grave.

Ai scos o revistă lunară grandioasă cu coperte elegant ilustrate de un pictor modern în care ai publicat, în primele pagini, cu litere stilizate versurile refuzate. În darea de seamă de la urmă asupra prozei române contemporane, – articolul pe care-l promisem în altă redactare – subsemnatul este „un venetic care viciază frumoasa limbă românească care a fost ilustrată în *Miorița*”, cerând la urmă excluderea mea din „Societatea Scriitorilor Români” și expulzarea din țară.

Nu te-ai mulțumit cu această schimbare de păreri: ai intrat cu vigoare în luptele de artă și ai luat, la cafeneaua literară, parte tuturor adversarilor mei. Într-o împrejurare, cu deosebire grea pentru acei adversari cărora le scăpase din mână condeiul frânt și nu le mai rămăsese decât „calea de fapt”, te-ai îmbătat și ai apărut în cafenea palid, cu gulerul pardesiului ridicat și cu o bătă nițeluș dosită...

•

În seara aceea am luat hotărârea să scriu un manual al bunului literat.

Îl scriu gândindu-mă la dumneata, adversar și frate al meu...

Câtiva monștri

Întâia greutate de care m-am lovit, când am voit, scumpe coleg, să îmbin câteva reguli de conduită intelectuală și morală care să creeze și să susțină în viață un bun literat, e că dumneata ai putea fi un geniu.

Această monstruozitate sufletească nu se supune într-adevăr niciunei reguli.

Din potrivă!

Chiar legile pe care întâmplător le-ntâlnește în cale își face o plăcere sadică din a le dezminți, îmbiba, în chip neprevăzut încurca și batjocuri, de și o întreagă societate de buni literați își câștigă existența și reputația prin stricta lor aplicare.

Profesorii de literatură și în genere filosofilii evoluției genurilor se găsesc totdeauna în mare încurcătură, ei fiind nevoiți la fiecare ediție a operelor; lor critice, alcătuite pentru pedagogi, să schimbe aproape cu desăvârșire cuprinsul și totdeauna steaua lor polară, căci un monstru ivit pe neașteptate le atrage atenția că au locuit până acum în Carul Mare.

În asemenea împrejurări trebuie să recunoaștem că un *Manual al bunului literat* e sortit de la început să fie o înșelătorie, ca și un *Manual de fizică* întemeiat pe principiul că la ora 8 fără un sfert dimineța și la 5 jumătate după amiază legea vaselor comunicante nu se mai aplică și nici legea căderii corpurilor, palatele începând să umble pe stradă și petrolul din conducte întorcându-se acasă, încărcate cu apă de mare.

Și totuși această știință capricioasă și tâfnoasă a literaturii nu se lasă niciodată bătută; toate cursurile de literatură, toate tratatele de estetică literară vor să se întemeieze tocmai pe fenomenul geniului, pe această îngrozitoare descumpănire și aberație, cu neputință de formulat sau pus în ecuație.

Autorii literaturii teoretice nu se intimidază de condiția ciudată în care-l pune dorința de similitudine cu autorii manualelor de știință, aceștia călcând pe blocuri de granit și aceia echilibrându-se pe valuri. Și nici nu bagă de seamă că legiferând

genurile sau geniile, sunt tot atât de ciudați ca magistrații care ar încerca să creeze un cod penal, pornind de la condițiile cele mai bune pentru apariția și favorizarea unor mari asasini.

Dar tirania societății care vrea să-și facă educația pe de-a-ntregul, începând cu funcțiile fiziologice, s-a impus și în artă, silind anumiți domni cu joben și ochelari să urmărească, să prindă secretele, dacă vor putea, și să popularizeze apoi cea mai bună metodă pentru ca oricine să poată crea oricând opere literare geniale. Ce ne poate învăța bunăoară pilda unui Edgar Poe?... Este evident că un *Manual al bunului literat* care s-ar hotărî, ținând seama de moralitatea dubioasă a numitului Poe, să nu-l pomenească și să nu extragă măduva geniului său în scopuri pedagogice, ar fi nedesăvârșit și nepractic. Cu toate acestea e exclus să recomandăm vreodată cuiva infidelitate față de soție, iubire excesivă și bolnăvicioasă pentru vreo Eleonoră, abuz de alcool, vagabondaj, insomnie prelungită și delirium tremens. Din toate aceste elemente, în doze ce ar urma să fie bine precizate, bine pisate, amestecate, clătite și luate câte o lingură la ceas, Edgar Poe a creat acea poemă întunecată, neliniștită, stăruitoare ca un vis chinuitor și totuși fermecătoare, „Corbul”.

Ce să extragem din celălalt american Walt Whitman, diametral opus lui Edgar Poe, de asemenea cu neputință de lăsat la o parte la alcătuirea ghidului nostru literar... Nu vom putea recomanda nici frenezia unui optimism fără busolă nici chefurile sănătoase și puternice cu marinarii, în cârciumile de pe cheiuri.

„Nu te teme de mine, de trupul meu mare și gol.

Apropie-te, prietene: sunt eu”...

(NOUL ADAM).

Poetul marii democrații americane, propune însuși moravuri și se îmbată de plăceri, pe care nu știm dacă toți confrății noștri le-ar adopta, chiar dacă pilda lui Walt Whitman ar duce, – precum se vede – la acest mare destin: posibilitatea de creație a unui nou epos.

Dar să părăsim America, atât de greu de adoptat și să trecem cu cercetarea noastră în Franța, unde găsim un popor iubit, latin ca

și noi și de la care am luat de-atâtea ori pilde politice, subiecte literare, ba chiar, în zile grele, împrumuturi și armament.

Ce putem adopta de la Baudelaire, bunăoară?

Să nu ni se spună că alegem, anume, pildele cele mai grele și mai penibile. Baudelaire e drept n-a scris decât o cărțuție cu vre-o sută și ceva de strofe, dar toți iubitorii și înțelegătorii de poezie vor declara că lirica lumii se-mparte în doua epoci: înainte și după apariția volumului *Fleurs du Mal*. Baudelaire este deci, ca să vorbim în termeni proprii, un întemeietor de poezie, un inventator de lirism, precum alții sunt inventatori de parașute, de telegrafie fără fir sau de nasturi automați. A nu ține seamă de Baudelaire la alcătuirea unui *Manual al bunului literat*, e ca și cum scriind un *Manual al bunului electrician* ai omite descoperirea și lecția lui Ampere sau tratând Despre Paratrăsnet, ai omite fulgerul. Monstruozitatea sufletească a lui Baudelaire e însă o creație a unor forțe cu neputință de provocat la noi... Ar trebui să recomandăm unei mame să nască un băiat frumos și simțitor, extrem de simțitor și care s-o iubească exclusiv; să provocăm moartea tatălui și să impunem mamei căsătoria din nou, cu un domn sever. Să cerem ca micul nostru Baudelaire să primească o educație catolică într-un oraș mare – să-l aruncăm prin Orient, apoi din nou în Apus, să-l dăm pradă unei mulatre cu senzualități aromate, să-l îmbibăm cu hașiș și cu lecturi speciale... E greu! Oricât am prețui pe Baudelaire și oricât de mare ne-ar fi dorința să adăugăm tradiției literare românești un asemenea fenomen poetic, *Manualul bunului literat* trebuie să renunțe și la pilda lui.

Dar chiar în cazul când lecția unor astfel de monștri ar constitui un material didactic literar, fiecare din ei devenind un centru de nebuloasă, un cap de cometă, o amibă literară capabilă să se multiplice la infinit, o fabrică de ape gazoase cu un randament precis de o mie de sifoane pe zi – băgăm de seamă că alți monștri anulează unitatea regulii!

Căci există persoane înzestrate, simultan sau consecutiv, cu genii multiple, uneori perfect contradictorii – cu neputință de luat drept puncte de plecare.

Cum au început unele forțe poetice și cum au isprăvit?... Ce legătură e între Ibsen care a creat *Comedia iubirii* sau *Pretendenții la tron* și cel care a creat *Peer Gynt* sau *Când ne vom înălța dintre morți*?... Cine ar crede că Tolstoi evanghelistul comunist de la sfârșitul vieții a purces de la Ana Karenina și mai cu seamă de la Război și Pace?...

Fabrica automată de dopuri geniale aruncă deci în depozit, atunci când vrea, nu numai dopuri, dar ce nici n-ar putea trece prin mintea unui profesor pus să supravegheze debitul poetic: cutii de conserve, *Vergissmeinnicht*, boabe de linte, găște, ochelari de soare, *Simfonia Alpilor* la orchestra mare, un abonament pe C. F. R... etc.

Se-nțelege de la sine că sub nici o formă și în nici o condiție aceste apariții anti-logice și antiumane nu pot constitui vreodată îndreptare valabilă pentru alcătuirea unor reguli de bună-purtare intelectuală și deci de literatură demnă de a fi premiată.

Monștrii sufletești apar nu știi când, nu știi unde, nu știi de ce.

Unii spun odată la un veac, alții în fiecare zece ani dacă n-a fost secetă iar cometa lui Stanley s-a ivit exact deasupra Ministerului de Justiție.

Se susține că geniile au mulți copii sau niciunul.

Copiii lor, cercetați de-aproape nu dau nici o regulă: sunt sau oameni de treabă sau de-a dreptul tâmpiți.

S-au recomandat pentru favorizarea apariției geniului tot felul de metode: unii sunt pentru abstenență, alții recomandă desfrâul. Unii căsătoria între neamuri deosebite, alții căsătoria din amor, adică fără zestre. Unii propun stăruitor munca la câmp și umblatul pe jos etc.

Scumpe coleg, deși n-am ajuns până acum la nici-un rezultat – sau la unul trist de tot! – în ce privește alcătuirea Manualului nostru, te previn că toate studiile întreprinse pentru

explicarea geniului și toate rețetele prescrise pentru favorizarea apariției lui – inclusiv înainte de concepție alimentarea mamei cu castane și dușul cu apă rece înainte de culcare sau înotatul în apă curgătoare, tatălui – au dat greș.

Ca și asasinii crunți, incendiatorii de orașe, violatorii cu sistem, poeții, dramaturgii și romancierii fără pereche nu s-au lăsat niciodată presați în vreo botanică, pentru extragerea de sucuri farmaceutice și didactice

Ei sunt poate dureroase experiențe, teribile încercări pe care geniul vieții omenești le face în întuneric, către ceea ce n-a mai fost, către ceea ce ar putea să fie, alegându-și după o voință a lui pe marii blestemați și osândiți, ei înșiși neștiutori de gloria destinului și osândeii lor.

*

Dacă deci, iubite confrate, te socotești una din acele miraculoase unelte ale lui Dumnezeu, iar armoniile dumitale poetice din aceeași familie cu muzica unui Poe, Whitman. Baudelaire, Ibsen, Tolstoi nu mai citi *Manualul bunului literat*. El nu te va învăța nimic.

Manualul acesta, scris de un om simplu, se adresează unor oameni la fel cu el.

Un prinț persan

Dacă, așadar, pentru *Manualul bunului literat* niciun geniu nu ne poate fi de folos, învățămintele lor contrazicându-se, unde să căutăm punctul de reazim, de la care pornind, să ne construim în văzduhul abstract, schelăria și etajele vilei noastre?...

Până vom găsi o soluție mai bună, dacă nu chiar o explicație a geniului creator de valori cu desăvârșire noi propun să căutăm să ne înfățișăm cel puțin pe dinafară întocmai ca

geniul autentic: sâmbure de măslină, rezistent la dinții cei mai țepeni și chiar loviturilor de ciocan.

Intrăm deci într-o tehnică psihologică.

Mărturisesc că aș fi dorit ca acest *Manual al bunului literat* să fie alcătuit numai din locuri comune, din adevăruri ușor de verificat, pe care punând piciorul fără teamă, să ne fi urcat până la cea mai înaltă treaptă a creației, unde nu se mai poate deosebi glasul poetului de glasul văzduhurilor.

Tehnica psihologică la care meditez de vreme îndelungată prezintă întâia și cea mai aspră dificultate; ea nu este la mintea celui din urmă dintre îmbătații cuvântului inspirat și poate fi pusă în discuție, adică amendată, transformată contrazisă și poate cu totul anulată. Și în cazul acesta la ce folosește și cui osteneala pe care mi-am luat-o?... Și ce gânduri îți vor trece prin minte când făgăduindu-ți o preumblare pe poteci netede sub lunci înflorite, prielnice unei meditații agreabile, te vei pomeni între văgăuni în care fierb aburii iadului și se răsucesc șerpii înfierbântați, hipnotizați de zborul vulturilor?

Și încurcătura în care mă aflu în pragul acestui *Manual* care riscă să devie un **Fals-manual**, e turmentată și de o veche remușcare pentru uitarea căreia mari sacrificii de zbucium și critică am adus timp de aproape două decenii... Nu, iubitul meu prieten de literatură, nici cel ce scrie rândurile de față n-a avut tăria de suflet să aplice mucenicia tehnicii sufletești pe care e destul de cinic să voiască a ți-o impune dumitale.

Apropierea de Dumnezeu, care e duh, oamenii au aflat după milenare experiențe, în toate continentele și cu preoții tuturor raselor și religiilor, că nu se poate înfăptui fără o izolare în duh, fără o călugărie și o mucenieie voită. Nu există pildă mai vorbitoare de înrudirea dintre duhuri, de existența lor în singurătate, ca marea pildă a lui Moise care spre a se întâlni cu Iehova, se urca pe munte unde, ca singurătatea să fie și mai singură, se împrejmua cu zidurile umblătoare ale ceților adânci.

S-a pomenit de atâtea ori de iremediabila singurătate a geniilor, încât cu surprindere trebuie să băgăm de seamă că

nicăieri n-am întâlnit – în afară de disciplinele religioase și tagma călugărească – povăța întâia, adică aceia care cuprinde pe toate celelalte, a singurătății în care Duhul să înceapă să fie și să grăiască. Cum de s-a crezut că duhul creator de poezie, de culoare și de muzică, e altul decât duhul care a stat de vorbă cu Dumnezeu pe numele Nebo, pe platourile Tibetului, sau între ghețarii Himalaii?...

S-a spus, dimpotrivă – începând cu Goethe care povățuiește în întâile stihuri din Faust: „Pătrunde adânc în viață!...” – că datoria cea mai de seamă a creatorului e să „cunoască viața”, să „trăiască intens”, să „observe” etc. Dar nimeni n-a voit să bage de seamă că de cele mai adeseori tocmai indivizii amestecați în cel mai vijelios vârtej de viață simt mai puțin nevoia de a crea pe latitudinile imaginației, iar când au avut această ambiție n-au întrecut exercițiile poetice ale liceenilor și fetelor de pension.

Sfaturile de mai sus, pe lângă inutilitatea lor sunt și absurde, pentru că nimeni nu scapă, cu sau fără virtuți creatoare, de hărțuiala vieții; toate ființele omenești se nasc, iubesc, văd pe alții născând, luptând și iubind, se apleacă pe cosciugul părinților precum alții se vor apleca pe cosciugul lor.

Arta singurătății, călugăria spiritului, ea trebuie propovăduită, fie și numai pentru simplul fapt că e singurul fel de a face cunoștință cu tine însuți, de a afla de existența ta reală și individuală, în fluviul care rostogolește apele haotice și uniforme ale vieților din același timp.

Am pomenit mai sus de Tolstoi, Ibsen, Baudelaire, Poe, Walt Whitman, a căror taină e de nepătruns și a căror multiplicare e cu neputință, flori care se ivesc odată pentru totdeauna în zorii timpilor. Dar ceea ce au comun, adică ceea ce poate fi adoptat – chiar fără să ne dăm seama la început de valoarea extraordinară a acestei experiențe sufletești – e singurătatea de nepătruns, izolarea din care uneori au căutat, cu eforturi tragice, să scape, monahismul sufletesc în care au trăit cu toate încercările ziarelor, societăților literare și academiilor

naționale de a străbate înarmate cu gloria, decorația și premiul, până-n chilia săpată în cremenea aspră a celei mai înalte culmi de munte spiritual.

Plânsul adevărat și neauzit de nimeni al geniului răsună de-a pururi în sine:

– Nu ești singur! Nu ești destul de singur!

Ne vom da seama de adevărata valoare a acestei metode, dacă vom cerceta de aproape, cât mai de-aproape, până la amănuntul papucilor de pâslă impus vecinilor de la etaj, cazul romancierului francez Marcel Proust, a cărui operă monumentală a fost provocată și creată de o singurătate forțată și de un monahism spiritual împotriva căruia scriitorul mucenic s-a răzvrătit de atâtea ori.

Cazul scriitorului francez este interesant și prin faptul că, spre deosebire de alți scriitori, dacă izbutim să ne dăm seama de această origine a operei sale, înțelegem aproape toate trăsăturile ei caracteristice. Căci un studiu asupra singurătății sufletești și călugăriei lui Marcel Proust echivalează cu o analiză a întregii lui metode literare.

Evident, pe asemenea tărâmură discuțiile contradictorii sunt totdeauna cu puțință și pasionații, freneticii și fanaticii lui Marcel Proust stau oricând gata, fie că ești sau nu de părerea lor, să înceapă un răsunător duel de cuvinte și sofisme.

Când e vorba de psihologie însă, intuiția e mai de preț decât logica cea mai severă.

Marcel Proust a fost fiul unui medic francez și al unei evreice din spița zisă „spaniolă” de la care a moștenit înfățișarea lui de prinț persan. De la vârsta de nouă ani, după o preumblare la Bois de Boulogne, copilul se îmbolnăvește de astmă sau o boală asemănătoare a căilor respiratorii, care hotărăște de tot restul vieții lui.

Avem convingerea nestrămutată, deși n-o putem susține cu argumente de valoarea cifrelor în matematici, că Marcel Proust fără acel martiraj neașteptat și-ar fi cheltuit viața agreabil în

saloanele aristocrate ale Parisului, risipindu-și spiritul și imaginația în discuții fără sfârșit, măgulitoare, galante sau prietenești și cel mult în scrisori particulare. Suferința cumplită l-a închis între pereții tapetați cu plută ai unei odăi unde razele soarelui n-aveau voie să pătrundă niciodată, și unde, între două inhalatii medicinale, scria pe genunchi, în pat, manualul sensibilităților și închipuirilor lui lucide. Viața mondenă pariziană, trecută la început prin retorta câtorva cronici fără valoare deosebită, viață utilizată de nenumărați reporteri, nuvelisti și romancieri de ziare, devine – făcând legătura cu fermecătoarele „memorii” ale veacului al 17-lea – *A la recherche du temps perdu*, creația artistică monumentală a unui ins socotit de cei care-l cunoșteau din saloane, un snob oarecare.

Tot ce se poate cerceta de-acî înainte în opera lui Proust, sunt unele elemente sufletești a căror valoare stă mai cu seamă în tensiunea lor neobișnuită, care poate îi provoca într-o oarecare măsură prin adoptarea unui ideal artistic afară din comun, prin cultivarea memoriei, a atenției și utilizarea completă a facultății de imaginație.

Nu vreau, scumpe coleg, să-ți dau prin cele de mai sus rețeta prin care ai putea deveni Marcel Proust!...

Dacă însă vei fi avut bunăvoința să vezi în Marcel Proust, cum scriitorul acestor rînduri a simțit de la început, un călugăr lăuntric la bal – vei înțelege valoarea singurătății și a monahismului intelectual în căutarea și – cine știe ? – poate crearea pe încetul a unui suflet și a unei personalități.

Există în paginile din *Un amour de Swan*, un episod cu deosebire emoționant: clipa când Swan, la o serată muzicală, părăsit de Odette și chinuit de amintirea ei, aude „Sonata lui Vinteuil” pe care altă dată o ascultase în tovărășia Odettei.

Semnificația adîncă, farmecul neobișnuit și atît de firesc totuși al acestei sonate, i se lămuresc lui Swan în clipa supremei lui singurătăți.

E semnificația și farmecul înaltelor renunțări și desăvârșitului monahism intelectual de la care a purces întreaga creație literară a lui Marcel Proust.

*

Arta de a rămâne, în vârtejul vieții, singur – această artă, iubitul meu, nu știu cum să ți-o înmănez. Ea lipsește, într-o prea mare măsură, și celui care scrie rândurile de față.

Balul geniilor mascate

Singurătatea creatoare de suflet, a fost experimentată din veacurile cele mai întunecate și creștinismul civilizației noastre a primit să fie asemenea tuturor celorlalte religii ale pământului prin monahismul pe care l-a situat pe treapta cea mai înaltă a vieții sufletești.

Dacă aș avea meșteșugul cifrelor, aș încerca pentru acest *Manual al bunului literat* să construiesc o ecuație în care să vezi, scumpe coleg, relațiile perfecte dintre densitatea solitudinii și amplificarea vieții sufletești. Natura are oroare de vid, sufletul în și mai mare măsură, populând tăcerile imense din juru-i ca ființele și melodiile închipuite, asemănătoare lui.

Cunosc obiecția fundamentală care se poate aduce metodei noastre. Ea extrage din studiul amănunțit al criticilor literari că nu toți poezii, romancierii și dramaturgii, care-și publică versurile, romanele și își reprezintă piesele, au talent.

Talentul se înfățișează astfel ca un privilegiu din naștere, asemenea privilegiilor unui veac trecut, când numai odrasla Bourbonilor, odată cu ochii bulbucați, nasul vulturesc, senzualitatea simiescă, moștenește și dreptul de a se urca pe tron și apoi de a fi ghilotinat. Originalitatea se dobândește, după opinia mai sus amintită a profesioniștilor criticii, ca ochii albaștri sau negri, care nu pot fi preschimbați în alte culori cu

acțiunea niciunui regim alimentar și a niciunui alt regim oarecare, oricât de violent

Dar ce este talentul? Ce este originalitatea?

Talent literar are orice scriitor care izbutește să ne comunice cu ajutorul cuvintelor, înlănțuite după un ritm propriu, stările sale de suflet, cu farmecul lor autentic.

Este original orice scriitor care nu seamănă cu altul, fie în nuanța stărilor sufletești pe care vrea să ni le comunice, fie în ritmul frazei și în orânduirea materialului.

Lăsând deocamdată deoparte meșteșugul de a comunica stările de suflet cu farmecul lor propriu, acest meșteșug ținând în bună parte de gramatică și stil, să cercetăm mai de aproape arta de a fi original, ca fiind mai grea.

Dar această artă nici nu există! Existența ei n-ar avea niciun rost! Toți ne naștem originali.

Nici un om nu seamănă cu celălalt și nici măcar cu părinții săi. Această deosebire dovedește că natura are oroare nu numai de vid, dar și de repetiție care este o formă vicleană a vidului, de banal care este doar pretenția zgomotoasă a nimicului. Frații nu seamănă între ei nici când se spune că seamănă.

Asemănările care se presupun în familii, unde se ivesc copii cu înfățișări și cu însușiri sufletești deosebite, cercetându-se fotografiile bunicilor mari, a verilor de gradul al doilea sau a strămoșilor, sunt numai înșelările pe care părinții le consimt; spre a avea o explicare a unui mister principial. De la simțul fin de pe buricele degetelor, întrebuița în antropografie și poliția criminală până la numărarea părului, individul se înfățișează în viață unic, fără strămoși și fără urmași, inimitabil.

Numărul identic al globulelor roșii la tată și la fiu sau faptul că temperatura obișnuită a sângelui este egală cu temperatura din fundul mărilor unde s-au plăzmuțit întâile protoplasme cu viață, sunt factori comuni prea grosolani. Mii de diferențieri pe trepte tot mai fine și mai ridicate, s-au creat pe temelia lor și care trebuiesc privite și prețuite, spre a înțelege fenomenele specifice superioare ale vieții. Tot astfel omul se

mișcă: dar se mișcă și omida și șarpele, iar pasărea superioară din acest punct de vedere omului, se mișcă-n aer cu viteze variate și la înălțimi – fără să aibă diferențierile care constituie calitatea omului.

Pe suprafața lucie a solitudinii ne putem vedea sufletul cum se alcătuiește, precum ne vedem chipul în apele cositorului înghețat într-o pojghiță mare pe suprafața unui cristal.

Sufletește individul este ca și în înfățișarea lui zică tot atât de unic și de inimitabil.

Originalitatea lui este o axiomă a naturii, care n-a creat niciodată două flori, două fructe și doi indivizi identici.

Tehnica singurătății are menirea de a sublinia și scoate în evidență această originalitate sufletească; ea este și izvorul celui mai puternic farmec personal, pe care în chip firesc îl căutăm în noi înșine, precum fiecare dintre noi se duce în chip firesc spre viciul său cel mai personal.

Și cu toate acestea, iubite prietene de literaturi, numărul scriitorilor și artiștilor originali este extrem de redus, atât de redus, încât s-a spus că e nevoie de întâlnirea a două veacuri, pentru a ni se oferi un mare suflet creator.

Pricina trebuie căutată, în primul rând, în necesitățile vieții sociale și naționale care smulge copilul dintre sânii mamei pentru a-i crea un suflet colectiv, entuziasmat pentru ce e comun și răsplătit pentru ce e în serie. Școala, armata și familia creează cetățeni instruiți, sociabili și morali, stârpind cu ajutorul cărții didactice, a muncii pentru existență, a premiilor, orice veleitate de izolare orice încercare de a rămâne singur – în asemenea măsură încât solitudinea a devenit virtutea cea mai grea de dobândit.

O seamă de inși, cu toate aceste instrumente de tortură care au izbutit să transforme omenirea într-un atelier vast de roboți numerotați, s-au retras și s-au ivit apoi, după o fecundă schimnicie, în originalitatea lor puternică și fermecătoare. Ei molipsesc cu ușurință sufletele anodine a căror originalitate a rămas în stare germinativă și profesorii descoperă din zece în

zece ani câte o „mișcare culturală”, câte un „stil al epocii”, câte un „ritm al vremii”, în care înțăruiesc viața spirituală pentru a prefăce în valori universale, admirabile pentru predat în școli, imitații de scânteii de comete și de luceferi.

Asemenea elevilor de retorică, în stare să compună ei înșiși un cânt din Odiseea sau Eneida, uneori mai bine chiar decât Homer și Virgiliu, cea mai mare parte din scriitorii și artiștii veacului, aceia care dobândesc succesul, premiile și soția cea mai frumoasă sunt simpli indivizi care au înghițit sufletul unui ins original, de cele mai adeseori stins în anonimat și mizerie în raza cine știe cărei circumscripții polițienești.

Creatorii adevărați nu scapă nici ei, în sistemul de educație care mutilează generațiile, de această mascaradă decât târziu, după o îndelungată practică a falsului și escrocheriei sufletești. Au scăpat oare de așa numitele „influențe” ale timpului lor un Edgar Poe, un Baudelaire, un Mallarmé, un Proust?... N-avem oare, în literatura românească un capitol care se ocupă cu „influențele” suferite de un Negruzzi, Odobescu, Coșbuc, Eminescu, Arghezi?...

Și astfel, priviți de la o anumită înălțime care șterge anecdota personală, toți creatorii pe un plan abstract, ai originalității lor, se înfățișează, iubite prietene, laolaltă cu imitatorii, blestemați de soartă să nu-și cunoască adevărata lor față sufletească. Lumea apare ca un imens carnaval al spiritului, ca un bal mascat unde grația și talentul poruncește să te învârtești într-un costum de domino, într-un Pierrot pudrat cu făină, într-un Cezar cu breton până la sprâncene sau un Ludovic al XIV-lea, cu perucă și baston înalt, indivizi la care autentice sunt numai setea, și poate vanitatea.

Metoda lui Baudelaire

Și acum, iubite prietene, după ce am indicat direcția în care se poate cerceta legile de formație a sufletului original, ar trebui să facem un studiu comparativ asupra metodelor întrebuințate de marii creatori, asupra mijloacelor oarecum externe, întrebuințate. Cum scriau Balzac și Proust, cum lucrau Corneille și Racine, cum își alcătuia Mallarmé obscuritățile, sunt cercetări făcute în bună parte, dar nu în scopul extragerii unor legi valabile diferitelor genuri literare.

Poetul Al. T. Stamatiad care de-atâtea ori în lunga sa carieră literară a oferit literaturii române parfumul greu de chiparoasă ametoitoare a sufletului baudelairean dă prilejul prin culegerea *Sufletul lui Baudelaire* din *Oeuvres postume, l'Art Romantique, Lettres și Paradis Artificiels*, să cercetăm principiile și metoda de lucru a lui Baudelaire.

Construit altfel decât contemporanii săi întru poezie din cele trei mari elemente fuzionate într-un suflet puternic și extrem de sensibil: peisajul strict urban (rue d'Hautefeuilles) a Parisului copilăriei sale, educația catolică (păcatul originar pe care instinctele vieții nu ne lasă ușor să-l răscumpărăm, și deci, prezența cu miros de pucioasă a lui Satan, pretutindeni și de-a pururi), dezamăgirea iubiri pentru maică-sa, măritată a doua oară, singura femeie pe care a iubit-o poate cu adevărat, ca un copil bolnav, până la sfârșitul vieții lui (de-aci în parte imoralismul, cinismul și farsa) – nu voi stărui prea mult asupra sentimentalității Baudelaire. Ea este înțeleasă și gustată azi chiar de cititorii mediocri de poezie și numai un profesor universitar de la noi (știi cine este!), mai are curajul livid să pomenească de „capodoperele bolnave” ale celui mai mare poet din veacul trecut, prezentat deci tinerilor generații ca un șancru infecțios al lumii.

Ne vom opri câteva clipe la principiile de meșteșug artistic ale lui Baudelaire, la „secretul profesional” singurul care – nefiind vorba de coeficientul gustului literar – ne poate fi tuturor de folos. Sunt în această culegere de cugetări câteva mărturisiri de mare preț, unele de-a dreptul uluitoare pentru mentalitatea artistică de la noi. Le cităm pe măsura răsfoirii volumului, fără altă sistematizare, decât aceea din traducere, așa cum este făcută, a dlui Stamatiad. Și hazardul vrea, de la început, să dăm peste principiul care va lumina amănuntele meșteșugului cuvintelor.

Iată ce credea Baudelaire, învinuit de ateism, decadență și depravare – întocmai ca poeții de azi, urmași ai disciplinei sale poetice – despre poezie: „Cât de puțin dacă te vei coborî în tine însuși, dacă îți vei rechema amintirile, *dacă îți vei întreba sufletul*, vei simți că *Poezia n-are și nu poate avea alt scop decât cultivarea Ei însăși* – și nici o poemă nu va fi mai mare mai demnă; de numele de poemă decât aceea care a fost scrisă numai și numai pentru plăcerea de a scrie”.

Prin această afirmație Baudelaire înlătură, ca elemente de alt ordin, ca minereuri necurate, toate celelalte scopuri impuse poeziei. El nu putea vedea – căci își recheamă amintirea emoțiilor poetice și își întreabă sufletul – Poezia sub înfățișarea a doi boi mutilați sub jug. Scopurile poeziei au diferit, prin monstruozitatea lor, de la popor la popor, iar în țara românească, eminentă agricolă și cu un trecut sângeros, poezia a fost recunoscută numai întrucât a fost rurală sau șovină. Azi chiar când poporul românesc se află între hotarele sale firești, se impun poeziei jugurile sclaviei politico-sociale de altădată. Această mentalitate sclavagistă, stăpânește la Universitate, la Academie și în majoritatea zdrobitoare a publicațiilor românești.

În cugetarea de mai sus a lui Baudelaire, se află în germene și noțiunea poeziei pure, a poeziei curățite de elementele didactice sau numai prozaice care-i alterează strălucirea și viața. (Părintele Brémont a dus în zilele noastre

până în Academia Franceză, consecințele incalculabile pentru poezie ale ideii citate mai sus).

Conștient de valoarea reală a efortului său artistic – sunt în unicul volum strofe la care a lucrat aproape optsprezece ani – și de impuritatea artistică a argumentelor care-l adusesese în fața judecătorilor, Baudelaire scrie mamei sale sentința viitoare a adevăraților lui judecători: „Te îmbrățișez mamă și te rog să nu consideri acest scandal, care pricinuieste o adevărată emoție în Paris, decât ca temelia norocului meu literar”.

De la acest gând de artă care încheie bolta unei construcții văzută de ochii, se pare, numai ai oamenilor aleși, Baudelaire nu evadează în nicio metafizică. El merge până la principiul generator al creației de artă: personalitatea originală: „Un artist, un om într-adevăr demn de acest nume, trebuie să aibă; ceva esențial, sui generis grație căruia să fie el și nu altul”. Toate cohortele scriitorilor care au mers în ritm prescris – ritmul epocii, ritmul neamului, ritmul clasei sociale etc. – toate seriile prin flanc câte unul spre copacul din fundul curții, ale artiștilor comandați de critic sociali și morali, se evaporă la acest suflu fierbinte de viață artistică originală. Moartea prin repetiție – moarte mai sigură pentru artist decât gălbinarea pentru oi și răpciugă pentru cal – era atât de evidentă în spiritul lui Baudelaire încât în chip firesc trebuia să depună și această mărturie de artist prin excelență: „În materie de artă, mărturisesc că nu urăsc excesivul, dimpotrivă, moderația nu mi-a părut niciodată semnul unei firi artistice puternice”. Cunoști prea bine situația tragică în societatea noastră, a temperamentelor „excesive” adică puternic caracterizate. Baudelaire a tras consecința, declarând că „publicul în fața geniului e un ceasornic în întârziere” gând care amintește cea mai nouă butadă a lui Cocteau, *enfant terrible* că „nu există precursori, există numai întârziați”. De la această originalitate organică, Baudelaire care știe că artistul e sortit de natură să vadă lumea ca un spectacol generator de bucurii estetice, ne dă și cealaltă față a operei de artă materialul brut, dinlăuntru sau din afară,

care rămâne totdeauna pasta maleabilă, gata să primească chipul artistului creator: „Precum omul poate să-și extragă unele doctorii din unele otrăvuri foarte puternice, *tot așa poate să-și extragă noi și subtile fericiri chiar din dureri, din fatalitate și din dezastru*” – iar cu privire la propria sa originalitate din care a scos „noi și subtile fericiri” ne dă însuși caracteristica ei, spunând cu ironică și prefăcută ușurință: „Poeți iluștri și-au împărțit de mult provinciile cele mai înfloritoare ale Poeziei. Mi-a părut cu haz și cu atât mai plăcut cu cât sarcina era mai anevoioasă să extrag frumusețea din rău și urât. (E mai bine să zicem: *du mal et de l'ennui*, căci au alte nuanțe decât echivalentele lor românești).

Cu aceste două elemente, care pot fuziona într-o sinteză superioară, a temperamentului artistic lipsit de moderație, adică de mijlociu, și a materialului sufletesc cât mai original, Baudelaire ar putea să fie, în țara noastră, aliatul firesc al tuturor acelor care, deși insultați, nu vor să creeze și nu vor să prețuiască „o literatură de bun-simț” și iau asupra lor tot riscul și toată răspunderea unei literaturi de simț extraordinar.

Baudelaire ne dă oarecare amănunte și asupra metodei sale de lucru – deci metoda unui formidabil poet, pe care o găsim confirmată de încă vreo câțiva mari poeți de mai târziu. Să rămânem însă numai la Baudelaire și să reținem cu uimire – căci îndeobște scriitorul și cititorul român cred în creația fulgerătoare de origine divină – că: „Orice debut a fost totdeauna precedat și este urmarea altor douăzeci de debuturi pe care nu le cunoaștem” Baudelaire dă chiar formula definitivă a fenomenului creației: „Inspirația este răsplata deprinderii și a muncii cotidiene”. Felul în care lucra Eminescu, nenumăratele variante ale unora din strofele sale, în aparență cele mai simple, ne îngăduie să credem că nici scriitorul român nu e scutit de natură de la anumite legi de creație, iar ignoranța și lenea învăluite în atitudini „poetice” nu vor atrage niciodată îngerul inspirației. Opera de artă, chiar dacă porcede dintr-o intuiție de o secundă, când se deschid ușile tainelor, nu va trăi decât după

înfăptuirea ei și înfăptuirea operei de artă cere meșteșug greu de dobândit, atât de greu că unele spirite „geniale” nu-l pot pricepe niciodată. Stările de suflet baudelairene ar fi pierit cum au apărut, într-o secundă, prin cine știe ce cafenele, iar Baudelaire ar fi rămas un vagabond necunoscut, dacă n-ar fi avut râvna creației artistice și dacă n-ar fi muncit din greu la realizarea construcțiilor sale poetice. Nici unul din marii poeți ai lumii n-a fost improvizator. Nici Shakespeare, nici Dante, nici Racine, nici Goethe. Alfred Poizat (*Le symbolisme, de Baudelaire à Claudel*, p. 59) ne dă următoarele amănunte asupra felului în care lucra Baudelaire: „Volumul lui de versuri e plin de lucruri surprinzătoare. Cu cât îl citești mai mult, cu atât ești mai zguduit. E o lume de vise și evocări neistovite. Dar această carte reprezintă aproape optsprezece ani de muncă. Fiecare dintre bucăți a fost reluată și refăcută de douăzeci de ori, la intervale îndepărtate. Multe au fost înlăturate. Poetul a păstrat numai ceea ce era irevocabil izbutit și a făcut să dispară restul, căci își da seama, că acolo unde nu izbutise să creeze ceva cu deosebire frumos, era stângaci, greoi, aproape provincial. Ceea ce ne dezvăluie o particularitate a acestei poezii, anume că e scrisă, nu în felul poezilor ci în felul și în stilul marilor prozatori”. Poizat înțelegea de fapt, prin „felul poezilor”, felul șansonetistilor și al autorilor de cuplete. Și după aceste lămuriri vei înțelege cum se cuvine următoarele rânduri ale lui Baudelaire: „Ca culme a ridicolului, sunt silit în mijlocul acestor nesuferite zguduirii care mă uzează, să fac versuri – cea mai obositoare ocupație pentru mine...”.

Și Baudelaire nu uită nici cât a învățat de la maestrul său Edgar Poe – celălalt creator cu premeditare.

ZEIȚA

*Unii socot că vorbele an vreun înțeles. Și totuși
zic „lampă” și poetul și lampagiul.*

Leon-Paul Fargue

Elogiul Poeziei?

Toți oamenii sunt simțitori la farmecele Zeiței, și problema alcoolului, opiului, morfinei, eterului și cocainei se va rezolva în ziua când oamenii se vor hotărî să renunțe la voluptățile cerebrale. S-ar putea spune că mai sus amintitele vicii sunt creații morbide ale unei societăți – un socialist s-ar exprima: ale unei burghezii putrede, și că odată cu noile orânduirii sociale, viciile ar dispărea. Ar cădea domnia Zeiței? Ce credință naivă! Societățile în dezvoltare merg spre asigurarea vieții tocmai pentru o cât mai mare libertate a creierului! Dușmanii Zeiței, întunecații apărători ai virtuților mușchiulare – muncă și somn greu, pentru echilibrul materiei cu spiritul – să nu dorească o eliberată omenire! În acea dimineată fecioarele vor ieși goale pe câmp să se închine Soarelui, iar domnii vor face în saloane cu piele de marochin, partide nesfârșite de poker. Trupul nud în soare, jocul inutil al hazardului din 52 de cărți: iată emblemele omenirii!

Știm că se întemeiază pe zi ce trece mari societăți de sport. Tineretul e îndemnat de la catedră să disprețuiască pe Platon și să-și întărească maxilarele, pentru a susține cu demnitate pumnii de cauciuc în semicerc rostogolit din cer. Dar nu dispăre, cu toate acestea, spiritul voios și inventiv! Copii cu ranite mărunte în spinare și genunchi golași, urcă munți de ciocolată între brazi de acadele verzi. Mama care a avut imprudența să nască mai mult de doi copii, iese cu rochița scurtă în stradă și se duce, cu surâs feciorelnic, spre o moașă secretă care știe, prin mesaje experte, să descrețească pântecul și sufletul. Profesorul universitar, născut de filosofie, aruncă ochelarii și apare în

costum sobru, englezesc, la alergările de cai prezidate de Regina Demimondenelor: o Literată sau Actriță!

Zadarnice sunt evangheliile cu zăbale!

Omenirea a fost sortită de un destin estetic să trăiască farmecul Poeziei!

Din ceasul în care cea dintâi maimuță, ridicându-se în două picioare, între doi platani dintr-o pădure umedă de sălcii, a speriat astfel prin „modernismul” ei toate consoartele poporaniste din familie, istoria omului a fost decisă. Războaiele, religiile, uzinele, catedralele și uriașele orașe plutitoare pe ocean, au avut tocmai menirea – și o au încă – să mențină pe om în două picioare. Picioarele dinainte ridicate în sus au devenit brațe, și-au pierdut părul; și unghiile mâinilor mici, bijuterii, merg azi la lustruit, ca pietre prețioase. Să nu ne facem iluzii, privind meciurile de box sau alte expertize violente și melancolice; viitorul omului e la altă înălțime. Și nimic pe lume nu va izbuti să ne reîntoarcă în patru labe. Cu tot aeroplanul, constructivismul și teoria relativității, abia suntem la mijlocul drumului. Labele sunt încă destul de groase, dacă sportul le poate da voluptăți. Omul viitorului va umbla pe stradă fără brațe și va vorbi cu tot universul, în jumătăți și sferturi de secundă, prin clipirea ochilor.

Atunci va începe domnia deplină a Zeiței.

Deocamdată trupul nostru are două circulații ale sângelui și rinichi amenințați de calcule. Arar, câțiva fiori ne străbat chelia. Presimțim în noi câteva intuiții, bucurii și surprize, ca o cădere de stea la marginea pământului, ca o clipire de far de pe țăranul unui continent astral. Nu le înțelegem, și toată carnea de pe noi se simte amenințată în existența ei dulce.

Se aprinde la etajul întâi o lumină: a intrat un om în odaia lui; se mai aprinde o lumină, la etajul al doilea: a venit femeia de serviciu; sus de tot, la mansardă, se aprinde și lumina studentei de la farmacie.

Te oprești, privești la cele trei lumini care fac trei servicii, și tu prinzi deodată al patrulea înțeles: al jocului luminilor, al ritmului în spațiu!

Câți îl înțeleg?

Și totuși destinul în noi e sigur. Bâlbâim, pentru că nu-l înțelegem, dar mii de fapte, din chiar viscerele noastre, îl vădesc. Ne vine să cântăm ori de câte ori organele ființei noastre își țin echilibrul. Copilul sare pe coardă chiar de și-ar rupe glezna și e în stare, pe ploaie, să rămână o zi întreagă în vârful copacilor, pentru că e „mai sus”. Tinerii sunt melancolici săptămâni întregi, iar fecioara palidă culege flori. Ne părăsim soția către care avem obligații sacre, și dacă nu putem altfel, dacă în capul nostru glasul Zeiței nu mai poate răsună armonic, atunci, închiși între gratii de un medic zevzec, știm bine că suntem Napoleon, Isus sau Jupiter.

Veacuri întregi am băut poezia sub formă de epopee și azi o bem sub formă de roman. Unii dintre noi se străduiesc să creeze o poezie sintetică, din silabe alăturate fără vre-un interes direct. Ne-am și specializat. Unii au lăsat deoparte orice altă îndeletnicire și se numesc între ei, fără nicio rușine, poeți. Sunt călugării Zeiței. Ei se poartă cu plete netunse și cravată lavalieră; umblă cu tocuri scâlciate pe asfaltul noroios al suburbiilor. Statul și alte societăți de binefacere le acordă anual premii, ba chiar și decorații militare, spre satisfacția familiei. El, schimnicul, de obicei moare, beat de nebunia lui pe care nu i-o poate atenua nici un leac și nicio teorie – fără a fi dorit sincer și profund altceva.

E o beție care amenință însăși existența societății.

Acest pericol al Poeziei a fost conjurat însă de doctori speciali. Studiul muzicii vocale, al dansurilor de salon, al gimnasticii și caligrafiei a devenit obligatoriu. Versurile se alcătuiesc în vederea muzicii instrumentale și vocale. Romanța din vioară, contrabas și voce, răsună pe toate estradele – micul altar al Zeiței! – în restaurante și berării (Oamenii, fericiți, mănâncă).

Marile evenimente precum: onomastica, nunta de argint, unirea principatelor, sunt de asemenea puse în versuri.

Unii doctori au început să cerceteze Zeița și s-o explice prin maxilarele mastodonților; alții au hotărât s-o decreteze certificat de sănătate, condamnând pe acei perversi poeți care prin Ea introduc în țara noastră morbul „poeziei bolnave”: alții în sfârșit socotind Zeița blazonul sensibilității colective, o acuză și osândesc ori de câte ori în alegerea cuvintelor, țesătura ideilor și apucătura sentimentelor, nu evocă prea mult animalele heraldice care înobilează stema județelor.

Doctorii au izbutit în toate ziarele, în toate revistele, în toate cărțile, în toate școlile din Țara Românească, elevii ajunși critici și profesori au deghizat în costum național și uniformă militară. Zeița care nu dorește decât nuditatea.

Și până la venirea deplină a veacului ei, Zeița iată, tremură între două frunze, cade c-o umbră peste ape, tace între stânci, se învârtește cu spițele unui ceasornic: viteze pure, între linii care ritmic știu să tacă, să murmure...

NOTE ȘI COMENTARII

I. JUSTIFICARE

I.1 Cenușăreasa din poveste

^I Prin acest paragraf Felix Aderca trasează două direcții ale evoluției estetice care își au originile, după cum am arătat și noi în studiul introductiv, în concepțiile lui Titu Maiorescu și cele ale lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, situându-se pe sine în descendența celui dintâi și justificându-și astfel opțiunile estetice. Încă de la primele rânduri se observă atitudinea polemică dusă împotriva „sămănătorismului” și a „poporanismului”, fiind trasate primele tușe ale duelului modernismului cu tradiționalismul.

^{II} Cea de-a doua justificare pe care o invocă Aderca este chiar revendicarea autonomiei literaturii, un punct foarte important în teoriile literare din secolul al XX-lea.

I. 2 Artă cuvintelor

^{III} Intuiția lui Felix Aderca funcționează perfect în această parte introductivă, el apelând la specificul literaturii, acela de „artă a cuvintelor”, extrăgând premise de lingvistică care îl ajută să privească dincolo de faptul că „limbajul este un fenomen social”, reușind să insereze individualitatea și personalitatea scriitorului creator de limbaj. El aduce în discuție și problema traducerilor.

^{IV} În acest subcapitol, autorul micului tratat face distincția dintre *limba comună* și *limba literară*, aceasta fiind una dintre premisele care stau la baza întregului *Mic tratat*... Aderca se sincronizează perfect cu teoriile europene despre literatură care s-au materializat prin Valéry în ideea că „Poezia este o artă a Limbajului”, vezi *Poezie și gândire abstractă* în Paul Valéry, *Poezii, Dialoguri, Poetică și estetică*, ediție îngrijită și prefată de Ștefan Augustin Doinaș, traduceri de Ștefan Augustin Doinaș, Alina Ledeanu și Marius Ghica, București, Editura Univers, 1989, p. 582.

II. CE NU ESTE FENOMENUL ESTETIC?

^I Metoda lui Aderca, aceea de a arăta, pentru început, *Ce nu este fenomenul estetic?* A fost și este întrebuințată în disciplinele umaniste. Ea există încă de la originile teologice ale hermeneuticii sub denumirea de *apofatism* și înseamnă „modalitate de cunoaștere a lui Dumnezeu prin negare”, metodă ce a fost preluată pentru a defini prin negare fenomene ce se întemeiază cu de la sine putere.

^{II} Autorul recomandă aici o disociere a operei de biografia scriitorului pentru ca hermeneutul să se poată „obiectiva” pe cât posibil.

^{III} Argumentele lui Aderca sunt construite pentru lansarea în polemica modernism – tradiționalism, care debutează cu un răspuns pe care autorul *Micului tratat de estetică...* i-l dă lui G. Ibrăileanu, căruia îi impută folosirea unor criterii străine de esența esteticului. Psihologismul și etnocentrismul sunt denunțate ca extrinseci valorii estetice. Prin exemplul dat în continuare, acela al lui Marcel Proust, Aderca evidențiază că valoarea artistică i-o conferă operei ceea ce este specific literar și estetic și nu ceea ce este științifică în interiorul său.

^{IV} Constituirea esteticului ca valoare care există în sine, și aici Aderca se apropie de Tudor Vianu (vezi capitolul *Valoarea estetică* din Tudor Vianu, *Opere 6. Studii de estetică*, Ediție și note de Gelu Ionescu, București, Editura Minerva, 1976, pp. 59-81), trebuie făcută prin autonomizarea esteticului în relație cu celelalte valori. Autorul *Micului tratat de estetică...* atacă și problema fundamentală a valorilor care interacționează sau intră în opoziție, cum este cazul valorilor estetice nu de puține ori antagonice cu valorile etice și morale.

III. Ce este fenomenul estetic?

III.1 Artistul

^I Deși nu poate fi vorba de o reducere fenomenologică propriu-zisă (de *epoché*-ul din fenomenologia husserliana atât de bine analizat de Jean-François Lyotard în *Fenomenologia*, trad. din franceză de Horia Gănescu, București, Editura Humanitas, 1997), metoda întrebuințată de Aderca este una eficientă, întrucât îi conferă esteticului calitatea de a se întemeia prin el însuși, adică prin fenomene care îi sunt proprii în exclusivitate și care se regăsesc cu precădere în artă. Debutul acestei

părți este schița unui demers epistemologic care promitea mult în eventualitatea în care era dezvoltat. Reducția făcută în prima jumătate a tratatului definește obiectul prin afirmația negației.

^{II} Deși aici avertizează că abordarea nu este una filosofică, Aderca aduce argumentele în jurul ideii de estetică, el caută să arate ce sunt fenomenele estetice, care este esența lor. El distinge între estetica lui Kant din teoria cunoașterii și teoriile kantiene despre frumos și disciplina frumosului.

^{III} Autorul *Micului tratat...* folosește această structură tripartită inspirată din lingvistică, după cum se deduce și din prima secțiune, plecând de la ideea că arta este o formă de comunicare și presupune: un creator (emițătorul), *obiectul artistic* (mesajul) și un consumator (receptor) sau, așa cum se va exprima Aderca: „Artistul”, „Opera de artă”, „Spectatorul (*Lumea văzută estetic*)”. Se pare că teoreticianului îi revine responsabilitatea de a releva codurile.

^{IV} *Originalitatea și autenticitatea* sunt criteriile fundamentale prin care Aderca recunoaște valoarea estetică a operei de artă.

^V Aderca se dovedește un bun cunoscător al scrierilor lui Paul Valéry și a fost influențat de gândirea acestuia poetică, fapt care reiese din prima parte a *Micului tratat...* mai ales în subcapitolul *Arta cuvintelor*.

^{VI} F. Nietzsche a formulat numeroase critici la adresa modernității, devenind, în mod paradoxal, și unul dintre marii săi teoreticieni și, implicit, întemeietori. *Apolinicul* și *dionisiacul* constituie dualitatea care stă la baza artei, cele două forțe fiind pur naturale, adică independente de om. Pe aceste premise își construiește filosoful german metafizica prin care conchide că din conlucrarea sau confruntarea celor două stihii ia naștere „îmbucurătoarea speranță de a rupe chingile individuației” și presimțirea „unei unități refăcute”. (F. Nietzsche, *Nașterea tragediei*, în *Opere Complete II*, Ediție critică științifică în 15 volume de G. Colli și M. Montinari, traducere de S. Dănilă, Editura Hestia, Timișoara, 1998). Contestarea lui Aderca provine aici dintr-o lectură lacunară a filosofiei lui Nietzsche și dintr-o confundare a planurilor, întrucât filosoful german nu neagă individualitatea, din moment ce opera sa are în centru supra-omul, ci o vede ca pe o etapă premergătoare armoniei universale. Aceasta este posibilă numai în momentul în care individualitatea, prin împlinirea sa artistică, intră în posesia valorilor fundamentale, a imuabilului. Fondul

original, la care trimite Nietzsche, nu justifică etnocentrismul pe care îl respinge Aderca.

III.2 Spectatorul (Sau lumea văzută estetic)

^{VIII} În acest sens ar fi interesantă o lectură făcută cu sugestiile din Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, ediția a 5-a, traducere de H. R. Radian, prefată și note de Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 2012.

^{IX} Între timp a luat naștere o estetică a receptării despre care s-au scris cărți importante. Amintim aici două titluri traduse și în limba română: Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, București, Editura Univers, 1983 și Wolfgang Iser, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Pitești, Editura Paralela 45, 2006.

LISTA SCRIERILOR LUI FELIX ADERCA

ANTUME:

Oliver Willy (cu pseudonim literar), *Naționalism? Libertatea de a ucide*, Craiova, 1910.

Motive și simfonii, Craiova, 1910.

Stihuri venerice, Craiova, 1912.

Fragmente - Romane, Craiova, 1912.

Reverii sculptate, Craiova, 1912.

Prin lentile negre, Craiova, 1912.

Antractul, paradox dramatic în cinci scene, Craiova, 1913.

Sînge închegat. Note de război, Craiova, 1915.

Personalitatea. Drepturile ei în artă și natură, cu o prefață de C. Rădulescu-Motru. București, Editura Librăriei Socec, 1922.

Moartea unei republici roșii, București, 1924.

Mic tratat de estetică sau Lumea văzută estetic, Editura Ancora, [1929].

Mărturia unei generații, București, 1929; ediția a doua, cu o prefață de V. Râpeanu. Buc., EPL, 1967; ediția III-a, Editura Aius, Craiova, 2007.

Întâia călătorie în jurul lumii, București, Editura Socec, (s.a.).

Vreți să descoperiți America? Fantasticele călătorii ale lui Cristofor Columb. București, Editura Socec, (s.a.).

Magellan. Întâia călătorie în jurul lumii, București, „Forul”, 1941.

C. Dobrogeanu-Gherea. Viața și opera, București, Casa Școalelor, 1947.

Feeria halatelor. Convorbiri asupra formelor dansului, București, Editura Cartea Rusă, 1947.

- Idei și oameni*, București, Editura Tineretului, 1955.
În valea marelui fluviu, București, Editura Tineretului, 1955.
Amiralul oceanului. Cristofor Columb, București, Editura Tineretului, 1957.
Patru ciudate întâmplări, București, ESPLA, /s. a/.
Jurnalul lui Andrei Hudici, București, Editura Tineretului, 1958.

POSTUME

- Un călăreț pierdut în stepă. Din vremea lui Petru cel Mare*, București, Editura Tineretului, 1961
Opere, vol. 1-2, cu o prefață de Valeriu Râpeanu, București, EPL, 1967.
Murmurul cuvintelor (1919-1923). Versuri, Cuvânt înainte de Eugen Barbu, ed. îngrijită de Marcel Aderca. Buc., Minerva, 1971. *Murmurul cuvintelor. Versuri (1913 -1923)*, ed. de M. Aderca, pref. de E. Barbu, București, 1971;
Răzvrătirea lui Prometeu, București, 1974;
Teatru, ediție alcătuită, îngrijită și prefață de Marcel Aderca, București, Cartea Românească, 1974.
Domnișoara din strada Neptun. Orașele scufundate, Ediție și prefață de H. Zalis. București, Minerva, 1982.
Oameni și idei, Cluj-Napoca, Dacia, 1983.
1916, roman, Ediție și prefață de H. Zalis. București, /s.a./.
Contribuții critice, I-II, ed. și pref. de Margareta Feraru, București, 1983 – 1988;
Oameni și idei, ed. și pref. de M. Aderca, note de V. Chifor, Cluj-Napoca, 1983.

REFERINȚE CRITICE:

- Dicționarul scriitorilor români*, coordonat de Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, A-C, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995.

Dicționarul general al literaturii române, coordonator general Eugen Simion, A-B, București, Editura Univers Enciclopedic, 2004.

Ioni Biberi, *Lumea de mâine*, București, Editura Curtea Veche, 2001.

Lucian Boia, „Germanofili”. *Elita intelectuală românească în anii Primului Război Mondial*, Humanitas, București, 2010.

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, București 1986; prefață de Alexandru Piru, p. V-XIII

Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei: primul val*, Cartea Românească, București, 2007.

Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. 1. București, EPL, 1967, pp. 1-16.

Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. I, Editura Minerva, București, 1972.

Paul Daniel, „Destinul unui poet”, postfață la B. Fundoianu, *Poezii*, Editura Minerva, București, 1978.

Dan Grigorescu, *Istoria unei generații pierdute: expresionistii*, Editura Eminescu, București, 1980.

E. Lovinescu, *Scrieri 4. Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura Minerva,

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.

Andrei Oișteanu, *Inventing the Jew. Antisemitic Stereotypes in Romanian and Other Central East-European Cultures*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2009.

Zigu Ornea, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995.

Liviu Rotman (red.), *Demnitate în vremuri de restriște*, Editura Hasefer, Federation of Jewish Communities of Romania & Elie Wiesel National Institute for Studying the Holocaust in Romania, București, 2008.

CUPRINS

CUVÂNT ASUPRA EDIȚIEI	5
Lumea văzută estetic de Felix Aderca	7
PARTEA ÎNTÂI.....	23
JUSTIFICARE	25
Cenușăreasa din poveste	26
Arta cuvintelor	29
CE NU ESTE FENOMENUL ESTETIC?	36
a) Artistul „sănătos” în concepții	36
b) Psihologismul.....	39
c) Artistul „bine-crescut și moral”	42
d) Artistul reprezentant al unei clase.....	45
e) Artistul „reprezentant al neamului său”	48
f) Artistul reprezentat al idealurilor omenirii	52
g) Artistul „reprezentant al ritmului vremii”	52
h) Arta „o formă a aunoașterii?”	54
CE ESTE FENOMENUL ESTETIC?.....	57
1) Artistul	59
a) Originile psihologice ale creației artistice	59
b) Cele două atitudini. Expresia estetică.....	61
c) Artistul n-re părinți și n-are urmași.....	66
d) Nietzsche și stilul colectiv	70
e) Ocrotirea prin ignoranță.....	72
f) Autospectatorul	74
2) SPECTATORUL (Lumea văzută estetic)	75
a) Plăcerea estetică pură.....	75
b) Ființa estetică perfectă	77
c) Spectatorul în fața operei de artă	79
d) Educația și necesitatea atitudinii estetice.....	81

e) „Emoția” estetică sau falsa-plăcere estetică.....	85
f) Evul estetic	91
3) OPERA DE ARTĂ	92
a) Descompunerea personalității artistice	92
b) Opera de artă, logaritmul peisajului	95
c) Descompunerea genurilor	98
d) Poezia pură	99
e) Cum mor operele de artă.....	104
PARTEA A DOUA.....	109
ÎNTÂMPINĂRI ȘI LĂMURIRI	109
a) Întâmpinarea dlui E. Lovinescu	109
b) Întâmpinarea dlui G. Murnu	115
c) Întâmpinarea dlui M. Ralea	116
PARTEA A TREIA (APLICAȚII)	125
CUCERIREA POEZIEI	127
Ce e „poezia nouă”?	127
Pasărea mărilor.....	136
Poporanismul cu două capete.....	154
O ANCHETĂ CU PRIVIRE	
LA SPECIFICUL ROMÂNESC	166
MISTICA FARSĂ.....	176
Tradiționalism fără tradiții	176
Poezia cu potcap.....	182
Țăranul literat	186
ULTIMUL SĂMĂNĂTORIST	190
Anotimp târziu	190
Convertire?	193
DOUĂ PILDE	197
T. Arghezi	197
„Cuvinte potrivite”	197
Răspuns unui poet	201
Un nou eminescu	208
Marcel Proust	212

<i>Mic tratat de estetică sau lumea văzută estetic</i>	259
--	-----

EXEGEZĂ LA MIC TRATAT DE ESTETICĂ

(Cinci Scrisori)	224
Manualul bunului literat.....	224
Câțiva monștri.....	228
Un prinț persan.....	232
Balul geniilor mascate	237
Metoda lui Baudelaire.....	241
ZEIȚA	246
 NOTE ȘI COMENTARII	 250
LISTA SCRIERILOR LUI FELIX ADERCA	254

BIBLIOTECA DE FILOSOFIE ROMÂNEASCĂ

Colecție coordonată de prof. dr. Adrian Michiduță

Au mai apărut:

- Adrian Michiduță, Mircea Florian. **Noi contribuții biobibliografice și documentare**, 2005, 92 p.
- Mircea Florian, **Filosofia timpului nostru. Publicistică, I, 1909-1959**, ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Adrian Michiduță, 2005, 586 p.
- Mircea Florian, **Filosofia românească. Publicistică, II, 1915-1959**, ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Adrian Michiduță, 2005, 310 p.
- Eufrosin Poteca, **Însemnări autobiografice**, ediție critică, text stabilit, studiu introductiv și bibliografie de Adrian Michiduță, 2005, 116 p.
- Florian Roatiș, **Pledoarie pentru filosofia românească. Eseuri aproape polemice**, 200 p.
- J.G. Heineccius, **Filosofia cuvântului și a năravurilor**, tălmăcită în românește de Eufrosin Poteca, ediție critică, studiu introductiv, note și comentarii de Adrian Michiduță, 2006, 444 p.
- I. Petrovici, **Filosofie și politică. Eseuri filosofice, discursuri și cuvântări politice**, ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, note și bibliografie de Adrian Michiduță, 2006, 316 p.
- Mircea Florian, **Logica recesivității**, ediție critică, studiu introductiv, note și bibliografie de Adrian Michiduță, 2006, 270 p.
- Lucian Cherata, **Scheme logico-structurale în dialogurile lui Platon**, 2007, 264 p.
- Neculai Mătășaru (coordonator), **Actualitatea filosofiei lui Kant**, 2007, 248 p.
- Ion Petrovici, **Filosofie și metafizică**, ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Adrian Michiduță, 2007, 300 p.
- Alexandru Aman, **Logica judecătorească**, ediție critică, studiu introductiv, note și comentarii de Adrian Michiduță, transliterare și postfață de Gabriela Braun, 2007, 100 p.
- Marin Diaconu (coordonator), **17 gânditori în autoprezentări subiective**, 2008, 292 p.
- Eufrosin Poteca, **Scrieri filosofice**, ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, note și bibliografie de Adrian Michiduță, 2008, 380 p.

- Ion Zalomit, **Principiile și meritele filosofiei lui Kant**, traducere din limba franceză de Maria Michiduță. ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Adrian Michiduță, 2008, 352 p.
- Petru P. Ionescu, **Metafizica ortodoxiei**, ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Adrian Michiduță, postfață și bibliografie de Florian Roatiș, 2008, 510 p.
- Lucian Cherata, **Despre ființă și existență la Aristotel**, 2009, 336 p.
- Matrici filosofice și concepte integrative. Volum omagial Angela Botez**, îngrijit de Ana Bazac, Anișoara Henrieta Șerban, Marius Augustin Drăghici, 2009, 618 p.
- Adrian Michiduță, **Filosofia recesivității**, 2009, 352 p.
- Lucian Cherata, **Filosofie, istorie și tradiții indiene în cultura romilor**, 2009, 279 p.
- Nichifor Crainic, **Teologie și filosofie. Publicistică 1922-1944**, ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Adrian Michiduță, 2010, 400 p.
- Mircea Florian, **Critica antinomiilor kantiene & Intuiția spațiului**, ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Adrian Michiduță, 2010, 74 p.
- I. Brucăr, **Despre neant**, ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Adrian Michiduță, 2010, 192 p.
- Gr. Tăușan, **Scrieri filosofice alese**, ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Adrian Michiduță, 2010, 264 p.
- Andreea Dragomir, **Filosofia juridică românească**, 2010, 310 p.
- Angela Botez, Marius Augustin Drăghici, Anișoara Henrieta Șerban, Sabin Totu, Oana Vasilescu, **Metafizică și hermeneutică: Volum omagial Gheorghe Vlăduțescu**, 2010, 400 p.
- Ștefan Velovan, **Mecanica psihologică și alte scrieri**, ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, note și bibliografie de Adrian Michiduță, 2010, 165 p.
- Mihai Uță, **Originile filosofiei pozitive**, ediție critică, studiu introductiv, note și comentarii de Adrian Michiduță, 2010, 160 p.
- Adrian Michiduță, **Filosoful Iosif Brucăr. Contribuții biobibliografice și documentare**, 2010, 300 p.
- Mihai Uță, **Dialectica existenței**, ediție critică, studiu introductiv, note și comentarii de Adrian Michiduță, 2010, 420 p.
- Ana Bazac, **Omul activ și impersonalul „se”**, 2010, 550 p.
- Mihai Uță, **Metapsihologia freudiană**, ediție critică, studiu introductiv, note și bibliografie de Adrian Michiduță, 2010, 200 p.

- Mihai Uță, **Mose Maimonide**, ediție critică, studiu introductiv, note și bibliografie de Adrian Michiduță, 2010, 145 p.
- Alexandru Bogdan, **Filosofie și educație națională**, ediție îngrijită de Marin Diaconu, 2010, 258 p.
- Mihai Uță, **Istoria ideii de libertate**, ediție critică, studiu introductiv, note și comentarii de Adrian Michiduță, 2011, 140 p.
- Ștefan Velovan, **Cercetări logico-psihologice**, 2011, 200 p.
- Maria Michiduță, **Dualismul antagonist. Deconstrucție și reconstrucție dialectică la Ștefan Lupașcu**, 2011, 284 p.
- Ștefan Bolea, **Introducere în nihilismul nietzschean**, 2012, 126 p.
- Mihai Uță, **Teoria științei în filosofia lui Auguste Comte**, traducere din franceză de Mihaela Baba, ediție critică, studiu introductiv, note și bibliografie de Adrian Michiduță, 2012, 252 p.
- Felix Aderca, **Mic tratat de estetică sau lumea văzută estetic**, ediție critică, studiu introductiv, note și bibliografie de Gabriel Nedelea, 2012, 230 p.

Vor apărea:

- Adrian Michiduță, **Reconstrucția filosofiei românești**, 400 p.
- Adrian Michiduță, **Sibile și Filosofi păgâni în cultura română**, 200 p.
- C. Leonardescu, **Filosofia veche și filosofia nouă**, ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Adrian Michiduță, 320 p.
- Mihai Uță, **Filosofia iluministă**, ediție critică, cuvânt înainte, note și comentarii de Adrian Michiduță, studiu introductiv de Ion Petrovici, 250 p.
- Mihai Uță, **Legea celor trei stări după Auguste Comte**, ediție critică, studiu introductiv, note și comentarii de Adrian Michiduță, 180 p.
- Titu Maiorescu, **Ceva filosofie în formă populară**, ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Adrian Michiduță, 350 p.
- Adrian Michiduță, **Filosoful Mihai Uță. Biobibliografie**, 250 p.
- Adrian Michiduță, **Filosoful Ion Petrovici. Contribuții biobibliografice și documentare**, 350 p.
- Adrian Michiduță, **Filosoful Mircea Florian. Biobibliografie**, 280 p.
- Adrian Michiduță, **Filosoful P.P. Negulescu. Contribuții biobibliografice și documentare**, 300 p.
- Vasile Gherasim, **Opera filosofică**, ediție critică și text stabilit de Adrian Michiduță, 450 p.
- Adrian Michiduță, **Dicționar al filosofilor români**, 600 p.

Ființa cu adeziune atât de completă la realitate, cunoscând ceea ce se petrece, citind toate cărțile care apar, înmulțindu-și laturile de contact cu lumea, mulțumită mobilității sale intelectuale, este un om care privește către viitor. Elanul neobosit al ființei lui îl proiectează mereu înainte. Felix Aderca e omul inovațiilor, anticipărilor și baricadelor. A reprezentat în cultura noastră această năzuință către depășire.

Ion Biberi

Provocarea pe care i-o aduce Felix Aderca interbelicului românesc este înscrierea pe orbita culturii europene. Literatura română nu mai putea să rămână romantică la începutul secolului XX chiar dacă spiritul eminescian subjugă majoritatea vocilor poetice. Ea nu putea involua spre un „tradiționalism fără tradiție”, după cum îl numește, ci șansa ei era deschiderea spre modernitate. Aderca a înțeles încă de la început că literatura nu mai poate să fie decât modernă și a urmărit toate consecințele acestui imperativ.

Nu puține sunt momentele când autorul *Micului tratat de estetică* are concepții mai inovatoare și sincronice cu literatura europeană chiar și decât Lovinescu.

Gabriel Nedelea



ISBN 978-606-562-270-8